BnF Gallica

Projet concernant de nouveaux signes pour la musique , lu par l'auteur à l'Académie des sciences le 22 août 1742

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BnF Gallica

Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778). Auteur du texte. Projet concernant de nouveaux signes pour la musique , lu par l'auteur à l'Académie des sciences le 22 août 1742. 1781.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisation.commerciale@bnf.fr.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ROBERT 1973

V. 2707.
1. a.

à conserver

V 25422

3223

TRAITÉS

SUR LA

MUSIQUE.

V 25422

J. J. Rousseau, né à Génève le 28 Juin 171.
mort à Ermenonville le 2 Juill. 1778

1752. Le Devin de village, intermède.

1753. Lettre sur la musique française.

1767. Dictionnaire de musique.

1775. Pygmalion, scène lyrique.

PROJET
CONCERNANT
DE
NOUVEAUX SIGNES
POUR
LA MUSIQUE,

Lu par l'Auteur à l'Académie des Sciences, le 22 Août 1742.

BIBLIOTHEQUE ROYALE

GENEVE.

M. DCC. LXXXI.

PROJET
CONCERNANT
DE
NOUVEAUX SIGNES
POUR LA
MUSIQUE.

CE projet tend à rendre la Musique plus commode à noter, plus aisée à apprendre & beaucoup moins diffuse.

Il paroît étonnant que les signes de la Musique étant restés aussi long-tems dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'étoit la faute des caracteres & non pas celle de l'art. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre, mais de tous ces projets qui, sans avoir les avantages de la Musique ordinaire, en

avoient presque tous les inconvéniens ; aucun que je sache, n'a jusqu'ici touché le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit & borné des Musiciens ordinaires les ait empêché d'embrasser un plan général & raisonné, & de sentir les vrais inconvéniens de leur art ; de la perfection actuelle duquel ils sont d'ailleurs pour l'ordinaire très-entêtés.

Cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples & composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts-de-soupirs, &c. donne une foule de signes & de combinaisons, d'où résultent deux inconvéniens principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, & l'autre de surcharger la mémoire des Ecoliers, de façon que l'oreille étant formée, & les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire, long-tems avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'en-

ſuit que la difficulté eſt toute dans l'obſervation des regles, & non dans l'exécution du chant.

Le moyen qui remédiera à l'un de ces inconvéniens, remédiera auſſi à l'autre ; & dès qu'on aura inventé des ſignes équivalens, mais plus ſimples & en moindre quantité, ils auront par-là même plus de préciſion & pourront exprimer autant de choſes en moins d'eſpace.

Il eſt avantageux outre cela que ces ſignes ſoient déjà connus, afin que l'attention ſoit moins partagée, & faciles à figurer afin de rendre la Muſique plus commode.

Il faut pour cet effet conſidérer deux objets principaux, chacun en particulier. Le premier doit être l'expreſſion de tous les ſons poſſibles ; & l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des ſons que de leurs ſilences relatifs, ce qui comprend auſſi la différence des mouvemens.

Comme la Muſique n'eſt qu'un enchaînement de ſons qui ſe font entendre ou tous enſemble, ou ſucceſſivement ; il ſuffit que tous ces ſons aient des ex-

preſſions relatives qui leur aſſignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain ſon fondamental, pourvu que ce ſon ſoit nettement exprimé, & que la relation ſoit facile à connoître. Avantages que n'a déjà point la Muſique ordinaire, où le ſon fondamental n'a nulle évidence particuliere, & où tous les rapports des notes ont beſoin d'être long-tems étudiés.

Prenant *ut* pour ce ſon fondamental, auquel tous les autres doivent ſe rapporter, & l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à ſa ſuite l'expreſſion des ſept ſons naturels, *ut re mi fa ſol la ſi* par les 7 chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue des ſept ſons, il ſuffira de les noter chacun par ſon chiffre correſpondant, pour les exprimer tous ſans équivoque.

Mais quand il eſt queſtion de ſortir de cette étendue pour paſſer dans d'autres Octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté.

Pour la réſoudre, je me ſers du plus ſimple de tous les ſignes, c'eſt-à-dire, du point. Si je ſors de l'Octave par la-

quelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'Octave qui est au-dessus & qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon Octave, & ce point une fois placé, c'est un indice que, non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront sans aucun signe qui le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette Octave supérieure où je suis entré.

Au contraire si je veux passer à l'Octave qui est au-dessous de celle où je me trouve, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre. En un mot, quand le point est sur la note, vous passez dans l'Octave supérieure ; s'il est au-dessous vous passez dans l'inférieure, & quand vous changeriez d'Octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois Octaves tout d'un coup ou successivement, la regle est toujours générale, & vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'Octaves à descendre ou à monter.

Ce n'eſt pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou deſcendiez d'une Octave, mais à chaque point vous paſſez dans une Octave différente de celle où vous êtes par rapport au ſon fondamental *ut* d'en-bas, lequel ainſi ſe trouve bien dans la même Octave en deſcendant diatoniquement, mais non pas en montant. Sur quoi il faut remarquer que je ne me ſers du mot d'Octave qu'abuſivement & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement cette étendue n'eſt compoſée que de notes, l'1 d'en-haut qui commence une autre Octave n'y étant pas compris.

Mais cet *ut* qui par la tranſpoſition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs & celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conſéquent, être pris ſur chacune des douze cordes du ſyſtême chromatique; & pour la déſigner, il ſuffira de mettre à la marge le chiffre qui exprimeroit cette corde ſur le clavier dans l'ordre naturel; c'eſt-à-dire, que le chiffre de la marge qu'on peut appeller la clef, déſigne la touche du clavier qui

doit s'appeller *ut* & par conséquent être tonique dans les tons majeurs & médiante dans les mineurs. Mais, à le bien prendre, la connoissance de cette clef n'est que pour les instrumens, & ceux qui chantent n'ont pas besoin d'y faire attention.

Par cette méthode, les mêmes noms sont toujours conservés aux mêmes notes : c'est-à-dire, que l'art de solfier toute Musique possible consiste précisément à connoître sept caracteres uniques & invariables qui ne changent jamais ni de nom ni de position, ce qui me paroît plus facile que cette multitude de transpositions & de clefs qui, quoi qu'ingénieusement inventées, n'en sont pas moins le supplice des commençans.

Une autre difficulté qui naît de l'étendue du clavier & des différentes Octaves où le ton peut être pris, se résout avec la même aisance. On conçoit le clavier divisé par Octaves depuis la premiere tonique; la plus basse Octave s'appelle A, la seconde B, la troisieme C, &c. de façon qu'écrivant au commencement d'un air la lettre correspondante à l'Octave dans

laquelle ſe trouve la premiere note de cet air, ſa poſition préciſe eſt connue, & les points vous conduiſent enſuite partout ſans équivoque. De-là, découle encore généralement & ſans exception le moyen d'exprimer les rapports & tous les intervalles, tant en montant qu'en deſcendant, des repriſes & des rondeaux, comme on le verra détaillé dans mon grand Projet.

La corde du ton, le mode (car je le diſtingue auſſi) & l'Octave étant ainſi bien déſignés, il faudra ſe ſervir de la tranſpoſition pour les inſtrumens comme pour la voix, ce qui n'aura nulle difficulté pour les Muſiciens inſtruits, comme ils doivent l'être, des tons & des intervalles naturels à chaque mode, & de la maniere de les trouver ſur leurs inſtrumens : il en réſultera, au contraire, cet avantage important, qu'il ne ſera pas plus difficile de tranſporter toutes ſortes d'airs, un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas, ſuivant le beſoin, que de les jouer ſur leur ton naturel, ou, s'il s'y trouve quelque peine, elle dépendra uniquement de l'inſtrument & jamais de

la note qui, par le changement d'un ſeul ſigne, repréſentera le même air ſur quelque ton que l'on veuille propoſer; de ſorte, enfin, qu'un Orcheſtre entier, ſur un ſimple avertiſſement du maître, exécuteroit ſur le champ en *mi* ou en *ſol* une piece notée en *fa*, en *la*, en *ſi* bémol ou en tout autre ton imaginable: choſe impoſſible à pratiquer dans la Muſique ordinaire & dont l'utilité ſe fait aſſez ſentir à ceux qui fréquentent les Concerts. En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel, eſt peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la Muſique. Car ſi les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progreſſions des ſons. Or, dès que le ton change, les rapports des ſons & la progreſſion changeant auſſi, la raiſon dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, ſans quoi l'on renverſe le ſens des noms & l'on ôte aux mots le ſeul avantage qu'ils puiſſent avoir, qui eſt d'exciter d'autres idées avec celles des

ſons. Le paſſage du *mi* au *fa*, ou du *ſi* à l'*ut* excite naturellement dans l'eſprit du Muſicien l'idée du demi-ton. Cependant ſi l'on eſt dans le ton de *ſi* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *ſi* à l'*ut* , ou du *mi* au *fa* eſt toujours d'un ton & jamais d'un demi-ton. Donc au lieu de conſerver des noms qui trompent l'eſprit & qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il eſt important de leur en appliquer d'autres dont le ſens connu, au lieu d'être contradictoire, annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des ſons du ſyſtême diatonique ſe trouvent exprimés dans le majeur, tant en montant qu'en deſcendant, dans l'Octave compriſe entre deux *ut*, ſuivant l'ordre naturel, & dans le mineur, dans l'Octave compriſe entre deux *la*, ſuivant le même ordre en deſcendant ſeulement. Car, en montant, le mode mineur eſt aſſujetti à des affections différentes, qui préſentent de nouvelles réflexions pour la théorie, leſquelles ne ſont pas aujourd'hui de mon ſujet, & qui ne font rien au ſyſtême que je propoſe.

J'en appelle à l'expérience ſur la peine qu'ont les Ecoliers à entonner par les noms primitifs, des airs qu'ils chantent avec toute la facilité du monde, au moyen de la tranſpoſition, pourvu toujours qu'ils aient acquis la longue & néceſſaire habitude de lire les bémols & les dièſes des clefs qui font avec leurs huit poſitions, quatre-vingt combinaiſons inutiles & toutes retranchées par ma méthode.

Il s'enſuit de-là, que les principes qu'on donne pour jouer des inſtrumens, ne valent rien du tout, & je ſuis ſûr qu'il n'y a pas un bon Muſicien, qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne faſſe plus d'attention dans ſon jeu au degré du ton où il ſe trouve, qu'au dièſe ou au bémol qui l'affecte. Qu'on apprenne aux Ecoliers à bien connoître les deux modes & la diſpoſition réguliere des ſons convenables à chacun, qu'on les exerce à préluder en majeur & en mineur ſur tous les ſons de l'inſtrument, choſe qu'il faut toujours ſavoir, quelque méthode qu'on adopte. Alors qu'on leur mette ma muſique entre les mains, j'oſe

répondre qu'elle ne les embarraſſera pas un quart-d'heure.

On ſeroit ſurpris ſi l'on faiſoit attention à la quantité de Livres & de préceptes qu'on a donnés ſur la tranſpoſition ; ces gammes, ces échelles, ces clefs ſuppoſées font le fatras le plus ennuyeux qu'on puiſſe imaginer, & tout cela, faute d'avoir fait cette réflexion très-ſimple que, dès que la corde fondamentale du ton eſt connue ſur le clavier naturel, comme tonique, c'eſt-à-dire, comme *ut* ou *la*, elle détermine ſeule le rapport & le ton de toutes les autres notes, ſans égard à l'ordre primitif.

Avant que de parler des changemens de ton, il faut expliquer les altérations accidentelles des ſons qui s'y préſentent à tout moment.

Le dièſe s'exprime par une petite ligne qui croiſe la note en montant de gauche à droite. *Sol* diéſé, par exemple, s'exprime ainſi 5̸, *fa* diéſé ainſi 4̸. Le bémol s'exprime auſſi par une ſemblable ligne qui croiſe la note en deſcendant 7̷, 2̷, & ces ſignes plus ſimples que ceux qui ſont en uſage, ſervent encore à mon-

tre,

trer à l'œil le genre d'altération qu'ils caufent.

Le bécarre n'a d'utilité que par le mauvais choix du dièfe & du bémol, & dès que les fignes qui les expriment feront inhérens à la note, le bécarre deviendra entiérement fuperflu : je le retranche donc comme inutile ; je le retranche encore comme équivoque, puifque les Muficiens s'en fervent fouvent en deux fens abfolument oppofés, & laiffent ainfi l'Ecolier dans une incertitude continuelle fur fon véritable effet.

A l'égard des changemens de ton, foit pour paffer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il n'eft queftion que d'exprimer la premiere note de ce changement, de maniere à repréfenter ce qu'elle étoit dans le ton d'où l'on fort, & ce qu'elle eft dans celui où l'on entre, ce que l'on fait par une double note féparée par une petite ligne horizontale comme dans les fractions, le chiffre qui eft au-deffus exprime la note dans le ton d'où l'on fort, & celui de deffous repréfente la même note dans le ton où l'on entre : en un mot, le chiffre inférieur indique le nom

de la note, & le chiffre ſupérieur ſert à en trouver le ton.

Voilà pour exprimer tous les ſons imaginables en quelque ton que l'on puiſſe être ou que l'on veuille entrer. Il faut paſſer à préſent à la ſeconde partie qui traite des valeurs des notes & de leurs mouvemens.

Les Muſiciens reconnoiſſent au moins quatorze meſures différentes dans la Muſique : meſures dont la diſtinction brouille l'eſprit des Ecoliers pendant un tems infini. Or, je ſoutiens que tous les mouvemens de ces différentes meſures ſe réduiſent uniquement à deux ; ſavoir, mouvement à deux tems & mouvement à trois tems ; & j'oſe défier l'oreille la plus fine d'en trouver de naturels qu'on ne puiſſe exprimer avec toute la préciſion poſſible par l'une de ces deux meſures. Je commencerai donc par faire main-baſſe ſur tous ces chiffres bizarres, réſervant ſeulement le deux & le trois, par leſquels, comme on verra tout-à-l'heure, j'exprimerai tous les mouvemens poſſibles. Or, afin que le chiffre qui annonce la meſure ne ſe confonde point avec ceux des notes, je

l'en diſtingue en le faiſant plus grand & en le ſéparant par une double ligne perpendiculaire.

Il s'agit à préſent d'exprimer les tems & les valeurs des notes qui les rempliſſent.

Un défaut conſidérable dans la Muſique eſt de repréſenter comme valeurs abſolues, des notes qui n'en ont que de relatives, ou du moins d'en mal appliquer les relations : car il eſt ſûr que la durée des rondes, des blanches, noires, croches, &c. eſt déterminée, non par la qualité de la note, mais par celle de la meſure où elle ſe trouve, de-là vient qu'une noire dans une certaine meſure paſſera beaucoup plus vîte qu'une croche dans une autre ; laquelle croche ne vaut cependant que la moitié de cette noire ; & de-là vient encore que les Muſiciens de Province, trompés par ces faux rapports, donneront aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être en s'attachant ſcrupuleuſement à la valeur abſolue des notes, tandis qu'il faudra quelquefois paſſer une meſure à trois tems ſimples, beaucoup plus vîte qu'une

autre à trois-huit, ce qui dépend du caprice du Compoſiteur, & de quoi les Opéra préſentent des exemples à chaque inſtant.

D'ailleurs, la diviſion ſous-double des notes & de leurs valeurs, telle qu'elle eſt établie, ne ſuffit pas pour tous les cas, & ſi, par exemple, je veux paſſer trois notes égales dans un tems d'une meſure à deux, à trois ou à quatre, il faut, ou que le Muſicien le devine, ou que je l'en inſtruiſe par un ſigne étranger qui fait exception à la regle.

Enfin, c'eſt encore un autre inconvénient de ne point ſéparer les tems; il arrive de-là que dans le milieu d'une grande meſure, l'Ecolier ne ſait où il en eſt, ſur-tout lorſque, chantant le vocal, il trouve une quantité de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il faſſe lui-même la diſtribution.

La ſéparation de chaque tems par une virgule, remédie à tout cela avec beaucoup de ſimplicité; chaque tems compris entre deux virgules contient une note ou pluſieurs; s'il ne comprend qu'une note, c'eſt qu'elle remplit tout ce tems-

là, & cela ne fait pas la moindre difficulté. Y a-t-il plusieurs notes comprises dans chaque tems, la chose n'est pas plus difficile. Divisez ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes, appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes & passez-les de sorte que tous les tems soient égaux.

Les notes dont deux égales rempliront un tems, s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers, celles dont il en faudra quatre, des quarts, &c.

Mais lorsqu'un tems se trouve partagé, de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur, pour représenter, par exemple, dans un seul tems une noire & deux croches, je considere ce tems comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la premiere, & les deux croches ensemble la seconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au-dessus ou au-dessous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre, &c.

Si l'on a une note qui remplisse seule une mesure entiere, il suffit de la placer seule entre les deux lignes qui renferment la mesure, & par la même regle que je viens d'établir, cela signifie que cette note doit durer toute la mesure entiere.

A l'égard des tenues, je me sers aussi du point pour les exprimer; mais d'une maniere bien plus avantageuse que celle qui est en usage: car, au lieu de lui faire valoir précisément la moitié de la note qui le précede, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne, de même qu'aux notes, une valeur qui n'est déterminée que par la place qu'il occupe, c'est-à-dire, que si le point remplit seul un tems ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce tems ou toute cette mesure; & si le point se trouve dans un tems avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles, & doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant le nombre de notes que renferme ce tems-là en y comprenant le point.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme

on le verra par les exemples, que ces points se confondent jamais avec ceux qui servent à changer d'Octaves, ils en sont trop bien distingués par leur position pour avoir besoin de l'être par leur figure; c'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de me servir de signes extraordinaires, qui distrairoient l'attention & n'exprimeroient rien de plus que la simplicité des miens.

Les silences n'ont besoin que d'un seul signe. Le zéro paroît le plus convenable, & les regles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position & par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs & autres signes bizarres & superflus qui remplissent la musique ordinaire.

Voilà les principes généraux d'où découlent les regles pour toutes sortes d'expressions imaginables, sans qu'il puisse naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue & qui ne soit résolue,

en conféquence de quelqu'un de ces principes.

Ce fyftême renferme, fans contredit, des avantages effentiels par deffus la méthode ordinaire.

En premier lieu. La mufique fera du double & du triple plus aifée à apprendre.

1°. Parce qu'elle contient beaucoup moins de fignes.

2°. Parce que ces fignes font plus fimples.

3°. Parce que fans autre étude, les caracteres mêmes des notes y repréfentent leurs intervalles & leurs rapports, au lieu que ces rapports & ces intervalles font très-difficiles à trouver & demandent une grande habitude par la mufique ordinaire.

4°. Parce qu'un même caractere ne peut jamais avoir qu'un même nom, au lieu que dans le fyftême ordinaire chaque pofition peut avoir fept noms différens fur chaque clef, ce qui caufe une confufion dont les Ecoliers ne fe tirent qu'à force de tems, de peine & d'opiniâtreté.

5°. Parce que les tems y font mieux diftingués que dans la mufique ordinaire,

& que les valeurs des ſilences & des notes y ſont déterminées d'une maniere plus ſimple & plus générale.

9°. Parce que le mode étant toujours connu, il eſt toujours aiſé de préluder & de ſe mettre au ton : ce qui n'arrive pas dans la muſique ordinaire, où ſouvent les Ecoliers s'embarraſſent ou chantent faux, faute de bien connoître le ton où ils doivent chanter.

En ſecond lieu, la muſique en eſt plus commode & plus aiſée à noter, occupe moins de volume ; toute ſorte de papier y eſt propre, & les caracteres de l'Imprimerie ſuffiſant pour la noter, les Compoſiteurs n'auront plus beſoin de faire de ſi grands frais pour la gravure de leurs pieces ; ni les particuliers pour les acquérir.

Enfin les compoſiteurs y trouveroient encore cet autre avantage non moins conſidérable, qu'outre la facilité de la note, leur harmonie & leurs accords ſeroient connus par la ſeule inſpection des ſignes & ſans ces ſauts d'une clef à l'autre, qui demandent une habitude bien longue, & que pluſieurs n'atteignent jamais parfaitement.

DISSERTATION

SUR LA

MUSIQUE

MODERNE.

Par M. ROUSSEAU.

Immutat animus ad pristina. *Lucr.*

À PARIS,

Chez G. F. Quillau, père, rue Gallande, 1743.

NB. C'est le premier ouvrage que fit imprimer J. J. Rousseau, et qui est devenu extrêmement rare. Il en parle dans ses confessions. Voy. l'ouvrage de Mercier, intit: De J. J. Rousseau, consid. comme l'un des premiers aut. de la rév. Paris ch. Buisson 1791. I, 243.

PRÉFACE.

S'IL eſt vrai que les circonſtances & les préjugés décident ſouvent du ſort d'un Ouvrage, jamais Auteur n'a dû plus craindre que moi. Le Public eſt aujourd'hui ſi indiſpoſé contre tout ce qui s'appelle nouveauté ; ſi rebuté de ſyſtêmes & de projets, ſur-tout en fait de Muſique, qu'il n'eſt plus gueres poſſible de lui rien offrir en ce genre, ſans s'expoſer à l'effet de ſes premiers mouvemens, c'eſt-à-dire, à ſe voir condamné ſans être entendu.

D'ailleurs, il faudroit ſurmonter tant d'obſtacles, réunis non par la raiſon, mais par l'habitude & les préjugés bien plus forts qu'elle, qu'il ne paroît pas poſſible de forcer de ſi puiſſantes barrieres ; n'avoir que la raiſon pour ſoi, ce n'eſt pas combat-

tre à armes égales, les préjugés sont presque toujours sûrs d'en triompher, & je ne connois que le seul intérêt capable de les vaincre à son tour.

Je serois rassuré par cette derniere considération, si le Public étoit toujours bien attentif à juger de ses vrais intérêts : mais il est pour l'ordinaire assez nonchalant pour en laisser la direction à gens qui en ont de tout opposés, & il aime mieux se plaindre éternellement d'être mal servi, que de se donner des soins pour l'être mieux.

C'est précisément ce qui arrive dans la Musique; on se récrie sur la longueur des Maîtres & sur la difficulté de l'Art, & l'on rebute ceux qui proposent de l'éclaircir & de l'abréger. Tout le monde convient que les caracteres de la Musique sont dans un état d'imperfection peu proportionné aux progrès qu'on a faits dans les autres parties de cet Art : cependant on

ſe défend contre toute propoſition de les réformer, comme contre un danger affreux : imaginer d'autres ſignes que ceux dont s'eſt ſervi le divin Lulli, eſt non-ſeulement la plus haute extravagance dont l'eſprit humain ſoit capable, mais c'eſt encore une eſpece de ſacrilege. Lulli eſt un Dieu dont le doigt eſt venu fixer à jamais l'état de ces ſacrés caracteres : bons ou mauvais, il n'importe, il faut qu'ils ſoient éterniſés par ſes Ouvrages; il n'eſt plus permis d'y toucher ſans ſe rendre criminel, & il faudra, au pied de la lettre, que tous les jeunes Gens qui apprendront déſormais la Muſique, paient un tribut de deux ou trois ans de peine au mérite de Lulli.

Si ce ne ſont pas-là les propres termes, c'eſt du moins le ſens des objections que j'ai ouï faire cent fois contre tout projet qui tendroit à réformer cette partie de la Muſique.

Quoi ! faudra-t-il jetter au feu tous nos Auteurs ? tout renouveller ? La Lande, Bernier, Correlli ? Tout cela seroit donc perdu pour nous ? Où prendrions-nous de nouveaux Orphées pour nous en dédommager, & quels seroient les Musiciens qui voudroient se résoudre à redevenir Ecoliers ?

Je ne sais pas bien comment l'entendent ceux qui font ces objections ; mais il me semble qu'en les réduisant en maximes, & en détaillant un peu les conséquences, on en feroit des aphorismes fort singuliers, pour arrêter tout court le progrès des Lettres & des beaux-Arts.

D'ailleurs, ce raisonnement porte absolument à faux, & l'établissement des nouveaux caracteres, bien loin de détruire les anciens Ouvrages, les conserveroit doublement, par les nouvelles Editions qu'on en feroit, & par les

les anciennes qui subsisteroient toujours. Quand on a traduit un Auteur, je ne vois pas la nécessité de jetter l'Original au feu. Ce n'est donc ni l'Ouvrage en lui-même, ni les exemplaires qu'on risqueroit de perdre, & remarquez, sur-tout, que quelqu'avantageux que pût être un nouveau systême, il ne détruiroit jamais l'ancien avec assez de rapidité pour en abolir tout d'un coup l'usage; les Livres en seroient usés avant que d'être inutiles, & quand ils ne serviroient que de ressource aux opiniâtres, on trouveroit toujours assez à les employer.

Je sais que les Musiciens ne sont pas traitables sur ce chapitre. La Musique pour eux n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des doubles-croches, & dès que ces figures cesseroient d'affecter leurs yeux, ils ne croiroient jamais voir réellement de la Musique. La

crainte de redevenir Ecoliers, & surtout le train de cette habitude, qu'ils prennent pour la science même, leur feront toujours regarder avec mépris ou avec effroi tout ce qu'on leur proposeroit en ce genre. Il ne faut donc pas compter sur leur approbation; il faut même compter sur toute leur résistance dans l'établissement des nouveaux caracteres, non pas comme bons ou comme mauvais en eux-mêmes, mais simplement comme nouveaux.

Je ne sais quel auroit été le sentiment particulier de Lulli sur ce point, mais je suis presque sûr qu'il étoit trop grand-homme pour donner dans ces petitesses; Lulli auroit senti que sa science ne tenoit point à des caracteres; que ses sons ne cesseroient jamais d'être des sons divins, quelques signes qu'on employât pour les exprimer, & qu'enfin, c'étoit tou-

jours un ſervice important à rendre à ſon Art & au progrès de ſes Ouvrages, que de les publier dans une langue auſſi énergique, mais plus facile à entendre, & qui par-là deviendroit plus univerſelle, dût-il en coûter l'abandon de quelques vieux Exemplaires, dont aſſurément il n'auroit pas cru que le prix fût à comparer à la perfection générale de l'Art.

Le malheur eſt que ce n'eſt pas à des Lulli que nous avons à faire. Il eſt plus aiſé d'hériter de ſa ſcience que de ſon génie. Je ne ſais pourquoi la Muſique n'eſt pas amie du raiſonnement; mais ſi ſes Eleves ſont ſi ſcandaliſés de voir un confrere réduire ſon Art en principes, l'approfondir, & le traiter méthodiquement, à plus forte raiſon ne ſouffriroient-ils pas qu'on osât attaquer les parties mêmes de cet Art.

Pour juger de la façon dont on y

ſeroit reçu, on n'a qu'à ſe rappeller combien il a fallu d'années de lutte & d'opiniâtreté pour ſubſtituer l'uſage du *ſi* à ces groſſieres nuances, qui ne ſont pas même encore abolies partout. On convenoit bien que l'Echelle étoit compoſée de ſept ſons différens; mais on ne pouvoit ſe perſuader qu'il fût avantageux de leur donner à chacun un nom particulier, puiſqu'on ne s'en étoit pas aviſé juſques-là, & que la Muſique n'avoit pas laiſſé d'aller ſon train.

Toutes ces difficultés ſont préſentes à mon eſprit avec toute la force qu'elles peuvent avoir dans celui des Lecteurs. Malgré cela, je ne ſaurois croire qu'elles puiſſent tenir contre les vérités de démonſtration que j'ai à établir. Que tous les ſyſtêmes qu'on a propoſés en ce genre aient échoué juſqu'ici, je n'en ſuis pas étonné : même à égalité d'avantages & de dé-

fauts, l'ancienne méthode devoit sans contredit l'emporter, puisque pour détruire un systême établi, il faut que celui qu'on veut substituer lui soit préférable, non-seulement en les considérant chacun en lui-même & par ce qu'il a de propre, mais encore en joignant au premier toutes les raisons d'ancienneté & tous les préjugés qui le fortifient.

C'est ce cas de préférence où le mien me paroît être & où l'on reconnoîtra qu'il est en effet, s'il conserve les avantages de la méthode ordinaire, s'il en sauve les inconvéniens, & enfin s'il résout les objections extérieures qu'on oppose à toute nouveauté de ce genre, indépendamment de ce qu'elle est en soi-même.

A l'égard des deux premiers points, ils seront discutés dans le corps de l'Ouvrage, & l'on ne peut savoir à quoi s'en tenir qu'après l'avoir lu ;

pour le troiſieme, rien n'eſt ſi ſimple à décider. Il ne faut, pour cela, qu'expoſer le but même de mon projet & les effets qui doivent réſulter de ſon exécution.

Le ſyſtême que je propoſe roule ſur deux objets principaux ; l'un de noter la Muſique & toutes ſes difficultés d'une maniere plus ſimple, plus commode, & ſous un moindre volume.

Le ſecond & le plus conſidérable, eſt de la rendre auſſi aiſée à apprendre qu'elle a été rebutante juſqu'à préſent, d'en réduire les ſignes à un plus petit nombre, ſans rien retrancher de l'expreſſion, & d'en abréger les regles, de façon à faire un jeu de la théorie, & à n'en rendre la pratique dépendante que de l'habitude des organes, ſans que la difficulté de la note y puiſſe jamais entrer pour rien.

Il eſt aiſé de juſtifier par l'expérience,

qu'on apprend la Musique en deux & trois fois moins de tems par ma méthode que par la méthode ordinaire, que les Musiciens formés par elle, seront plus sûrs que les autres à égalité de science, & qu'enfin sa facilité est telle que quand on voudroit s'en tenir à la Musique ordinaire, il faudroit toujours commencer par la mienne, pour y parvenir plus surement & en moins de tems. Proposition qui, toute paradoxe qu'elle paroît, ne laisse pas d'être exactement vraie, tant par le fait que par la démonstration. Or, ces faits supposés vrais, toutes les objections tombent d'elles-mêmes & sans ressource. En premier lieu, la Musique notée suivant l'ancien systême ne sera point inutile, & il ne faudra point se tourmenter pour la jetter au feu, puisque les Eleves de ma méthode parviendront à chanter à livre ouvert sur la

Musique ordinaire, en moins de tems encore, y compris celui qu'ils auront donné à la mienne, qu'on ne le fait communément ; comme ils sauront donc également l'un & l'autre, sans y avoir employé plus de tems, on ne pourra pas déjà dire à l'égard de ceux-là que l'ancienne Musique est inutile.

Supposons des Ecoliers qui n'aient pas des années à sacrifier, & qui veuillent bien se contenter de savoir en sept ou huit mois de tems chanter à livre ouvert sur ma note, je dis que la Musique ordinaire ne sera pas même perdue pour eux. A la vérité, au bout de ce tems-là, ils ne la sauront pas exécuter à livre ouvert : peut-être même, ne la déchiffreront-ils pas sans peine : mais enfin, ils la déchiffreront ; car, comme ils auront d'ailleurs l'habitude de la mesure & celle de l'intonation, il suffira de sacrifier

cinq ou ſix leçons dans le ſeptieme mois, à leur en expliquer les principes par ceux qui leur ſeront déjà connus, pour les mettre en état d'y parvenir aiſément par eux-mêmes, & ſans le ſecours d'aucun Maître ; & quand ils ne voudroient pas ſe donner ce ſoin, toujours ſeront-ils capables de traduire ſur le champ toute ſorte de Muſique par la leur, & par conſéquent, ils ſeroient en état d'en tirer parti, même dans un tems où elle eſt encore indéchiffrable pour les Ecoliers ordinaires.

Les Maîtres ne doivent pas craindre de redevenir Ecoliers : ma méthode eſt ſi ſimple qu'elle n'a beſoin que d'être lue & non pas étudiée, & j'ai lieu de croire que les difficultés qu'ils y trouveroient, viendroient plus des diſpoſitions de leur eſprit que de l'obſcurité du ſyſtême, puiſque des Dames à qui j'ai eu l'honneur de l'expliquer,

ont chanté ſur le champ & à livre ouvert, de la Muſique notée ſuivant cette méthode, & ont elles-mêmes noté des airs fort correctement, tandis que des Muſiciens du premier ordre auroient peut-être affecté de n'y rien comprendre.

Les Muſiciens, je dis du moins le plus grand nombre, ne ſe piquent gueres de juger des choſes ſans préjugés & ſans paſſion, & communément ils les conſiderent bien moins par ce qu'elles ſont en elles-mêmes, que par le rapport qu'elles peuvent avoir à leur intérêt. Il eſt vrai que, même en ce ſens-là, ils n'auroient nul ſujet de s'oppoſer au ſuccès de mon ſyſtême, puiſque dès qu'il eſt publié, ils en ſont les maîtres auſſi-bien que moi, & que la facilité qu'il introduit dans la Muſique, devant naturellement lui donner un cours plus univerſel, ils n'en feront que plus oc-

cupés, en contribuant à le répandre. Il eſt cependant très-probable qu'ils ne s'y livreront pas les premiers, & qu'il n'y a que le goût décidé du Public qui puiſſe les engager à cultiver un ſyſtême dont les avantages paroiſſent autant d'innovations dangereuſes contre la difficulté de leur Art.

Quand je parle des Muſiciens en général, je ne prétends point y confondre ceux d'entre ces Meſſieurs qui font l'honneur de cet Art par leur caractere & par leurs lumieres. Il n'eſt que trop connu que ce qu'on appelle peuple, domine toujours par le nombre dans toutes les ſociétés & dans tous les états; mais il ne l'eſt pas moins qu'il y a par-tout des exceptions honorables, & tout ce qu'on pourroit dire en particulier contre la profeſſion de la Muſique, c'eſt que le peuple y eſt peut-être un peu plus nombreux, & les exceptions plus rares.

Quoi qu'il en ſoit, quand on voudroit ſuppoſer & groſſir tous les obſtacles qui peuvent arrêter l'effet de mon projet, on ne ſauroit nier ce fait plus clair que le jour, qu'il y a dans Paris deux & trois mille perſonnes qui, avec beaucoup de diſpoſitions, n'apprendront jamais la Muſique, par l'unique raiſon de ſa longueur & de ſa difficulté. Quand je n'aurois travaillé que pour ceux-là, voilà déjà une utilité ſans replique; & qu'on ne diſe pas que cette méthode ne leur ſervira de rien pour exécuter ſur la Muſique ordinaire; car, outre que j'ai déjà répondu à cette objection; il ſera d'autant moins néceſſaire pour eux d'y avoir recours, qu'on aura ſoin de leur donner des Editions des meilleures pieces de Muſique de toute eſpece & des recueils périodiques d'Airs à chanter & de ſymphonies, en attendant que le ſyſtême ſoit aſ-

ſez répandu pour en rendre l'uſage univerſel.

Enfin, ſi l'on outroit aſſez la déſiance pour s'imaginer que perſonne n'adopteroit mon ſyſtême, je dis que même dans ce cas-là, il ſeroit encore avantageux aux Amateurs de l'Art de le cultiver pour leur commodité particuliere. Les exemples qu'on trouve notés à la fin de cet Ouvrage, feront aſſez comprendre les avantages de mes ſignes ſur les ſignes ordinaires, ſoit pour la facilité, ſoit pour la préciſion. On peut avoir en cent occaſions des Airs à noter ſans papier réglé ; ma méthode vous en donne un moyen très-commode & très-ſimple. Voulez-vous envoyer en Province des airs nouveaux, des ſcenes entieres d'Opéra, ſans augmenter le volume de vos lettres? Vous pouvez écrire ſur la même feuille de très-longs morceaux de

Musique. Voulez-vous en composant peindre aux yeux le rapport de vos parties, le progrès de vos accords, & tout l'état de votre harmonie ? La pratique de mon systême satisfait à tout cela, & je conclus enfin, qu'à ne considérer ma méthode que comme cette langue particuliere des Prêtres Egyptiens, qui ne servoit qu'à traiter des sciences sublimes, elle seroit encore infiniment inutile aux initiés dans la Musique, avec cette différence, qu'au lieu d'être plus difficile, elle seroit plus aisée que la langue ordinaire, & ne pourroit par conséquent être long-tems un mystere pour le Public.

Il ne faut point regarder mon systême comme un projet tendant à détruire les anciens caracteres. Je veux croire que cette entreprise seroit chimérique, même avec la substitution la plus avantageuse ; mais je crois

auſſi que la commodité des miens, & ſur-tout leur extrême facilité méritent toujours qu'on les cultive indépendamment de ce que les autres pourront devenir.

Au reſte, dans l'état d'imperfection où ſont depuis ſi long-tems les ſignes de la Muſique, il n'eſt point extraordinaire que pluſieurs perſonnes aient tenté de les refondre ou de les corriger. Il n'eſt pas même bien étonnant que pluſieurs ſe ſoient rencontrés dans le choix des ſignes les plus naturels & les plus propres à cette ſubſtitution, tels que ſont les chiffres. Cependant, comme la plupart des hommes ne jugent gueres des choſes que ſur le premier coup-d'œil, il pourra très-bien arriver que, par cette unique raiſon de l'uſage des mêmes caracteres, on m'accuſera de n'avoir fait que co-

pier, & de donner ici un ſyſtême renouvellé. J'avoue qu'il eſt aiſé de ſentir que c'eſt bien moins le genre des ſignes, que la maniere de les employer qui conſtitue la différence en fait de ſyſtêmes : autrement, il faudroit dire, par exemple, que l'Algebre & la Langue Françoiſe ne ſont que la même choſe, parce qu'on s'y ſert également des lettres de l'alphabet ; mais cette réflexion ne ſera pas probablement celle qui l'emportera, & il paroît ſi heureux par une ſeule objection, de m'ôter à la fois le mérite de l'invention, & de mettre ſur mon compte les vices des autres ſyſtêmes, qu'il eſt des gens capables d'adopter cette critique, uniquement à raiſon de ſa commodité.

Quoiqu'un pareil reproche ne me fût pas tout-à-fait indifférent, j'y ſerois bien moins ſenſible qu'à ceux

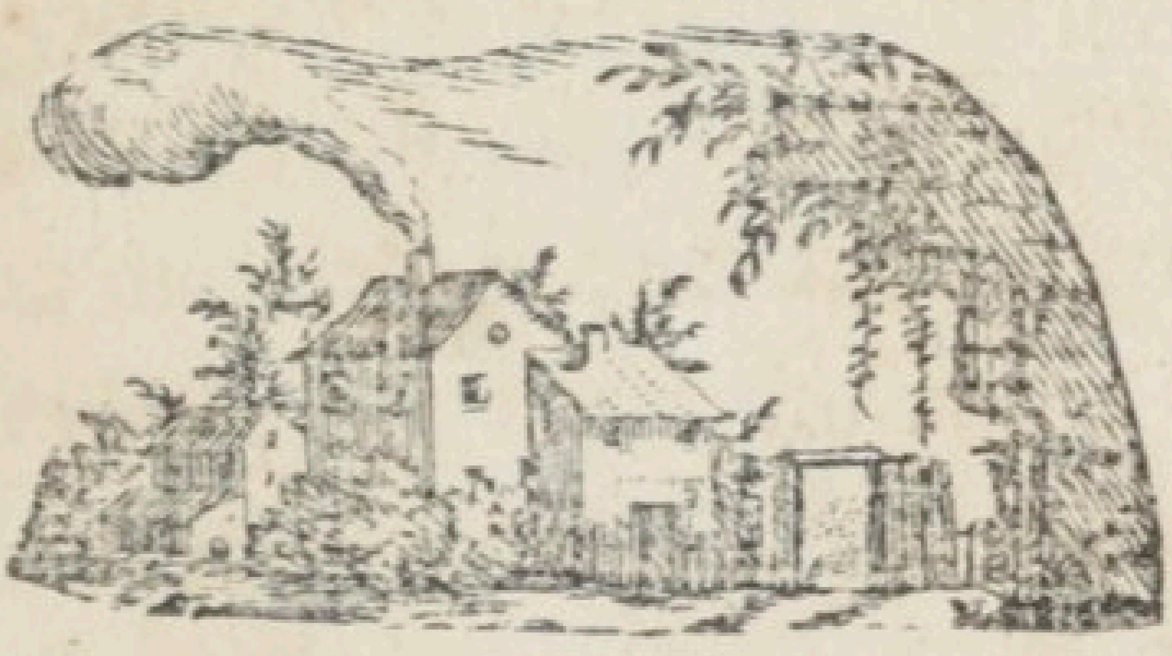
qui

qui pourroient tomber directement ſur mon ſyſtême. Il importe beaucoup plus de ſavoir s'il eſt avantageux, que d'en bien connoître l'Auteur ; & quand on me refuſeroit l'honneur de l'invention, je ſerois moins touché de cette injuſtice, que du plaiſir de le voir utile au Public. La ſeule grace que j'ai droit de lui demander, & que peu de gens m'accorderont, c'eſt de vouloir bien n'en juger qu'après avoir lu mon Ouvrage, & ceux qu'on m'accuſeroit d'avoir copié.

J'avois d'abord réſolu de ne donner ici qu'un plan très-abrégé, & tel, à peu-près, qu'il étoit contenu dans le Mémoire que j'eus l'honneur de lire à l'Académie Royale des Sciences, le 22 Août 1742. J'ai réfléchi cependant, qu'il falloit parler au Public autrement qu'on ne parle à une

Académie, & qu'il y avoit bien des objections de toute espece à prévenir. Pour répondre donc à celles que j'ai pu prévoir, il a fallu faire quelques additions qui ont mis mon Ouvrage en l'état où le voilà. J'attendrai l'approbation du Public pour en donner un autre qui contiendra les principes absolus de ma méthode, tels qu'ils doivent être enseignés aux Ecoliers. J'y traiterai d'une nouvelle maniere de chiffrer l'accompagnement de l'Orgue & du Clavecin, entiérement différente de tout ce qui a paru jusqu'ici dans ce genre, & telle qu'avec quatre signes seulement, je chiffre toute sorte de Basses continues, de maniere à rendre la modulation & la Basse-fondamentale toujours parfaitement connues de l'Accompagnateur, sans qu'il lui soit possible de s'y tromper. Suivant cette

méthode on peut, ſans voir la Baſſe-figurée, accompagner très-juſte par les chiffres ſeuls, qui, au lieu d'avoir rapport à cette Baſſe-figurée, l'ont directement à la fondamentale ; mais ce n'eſt pas ici le lieu d'en dire davantage ſur cet article.



DISSERTATION
SUR LA
MUSIQUE
MODERNE.

— *Immutat animus ad pristina.* — Lucr.

IL paroît étonnant que les signes de la Musique étant restés aussi long-tems dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le Public que c'étoit la faute des caracteres & non pas celle de l'Art, ou que s'en étant apperçu, on n'ait pas daigné y remédier. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre : mais de tous ces projets, qui, sans avoir les avantages de la Musique ordinaire, en avoient les inconvéniens, aucun, que je sache, n'a jusqu'ici touché le but ; soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui

l'ont voulu confidérer théoriquement, foit que le génie étroit & borné des Muficiens ordinaires les ait empêchés d'embraffer un plan général & raifonné, & de fentir les vrais défauts de leur Art, de la perfection actuelle duquel ils font, pour l'ordinaire, très-entêtés.

La Mufique a eu le fort des Arts qui ne fe perfectionnent que fucceffivement. Les inventeurs de fes caracteres n'ont fongé qu'à l'état où elle fe trouvoit de leur tems, fans prévoir celui où elle pouvoit parvenir dans la fuite. Il eft arrivé de-là que leur fyftême s'eft bientôt trouvé défectueux, & d'autant plus défectueux que l'Art s'eft plus perfectionné. A mefure qu'on avançoit, on établiffoit des regles pour remédier aux inconvéniens préfens, & pour multiplier une expreffion trop bornée, qui ne pouvoit fuffire aux nouvelles combinaifons dont on la chargeoit tous les jours. En un mot : les inventeurs en ce genre, comme le dit M. Sauveur, n'ayant eu en vue que quelques proprietés des fons, & fur-tout, la pratique du Chant qui étoit en ufage de leur tems, ils fe font contentés de faire, par rapport à cela,

des ſyſtêmes de Muſique que d'autres ont peu-à-peu changés, à meſure que le goût de la Muſique changeoit. Or, il n'eſt pas poſſible qu'un ſyſtême, fût-il d'ailleurs le meilleur du monde dans ſon origine, ne ſe charge à la fin d'embarras & de difficultés, par les changemens qu'on y fait & les chevilles qu'on y ajoute, & cela ne ſauroit jamais faire qu'un tout fort embrouillé & fort mal aſſorti.

C'eſt le cas de la méthode que nous pratiquons aujourd'hui dans la Muſique, en exceptant, cependant, la ſimplicité du principe qui ne s'y eſt jamais rencontrée. Comme le fondement en eſt abſolument mauvais, on ne l'a pas proprement gâté, on n'a fait que le rendre pire, par les additions qu'on a été contraint d'y faire.

Il n'eſt pas aiſé de ſavoir préciſément en quel état étoit la Muſique, quand Gui d'Arezze (*) s'aviſa de ſupprimer

(*) Soit Gui d'Arezze, ſoit Jean de Mure, le nom de l'Auteur ne fait rien au ſyſtême, & je ne parle du premier que parce qu'il eſt plus connu.

tous les caracteres qu'on y employoit, pour leur substituer les notes qui sont en usage aujourd'hui. Ce qu'il y a de vraisemblable, c'est que ces premiers caracteres étoient les mêmes avec lesquels les anciens Grecs exprimoient cette Musique merveilleuse, de laquelle, quoiqu'on en dise, la nôtre n'approchera jamais, quant à ses effets; & ce qu'il y a de sûr, c'est que Gui rendit un fort mauvais service à la Musique, & qu'il est fâcheux pour nous qu'il n'ait pas trouvé en son chemin, des Musiciens aussi indociles que ceux d'aujourd'hui.

Il n'est pas douteux que les lettres de l'Alphabet des Grecs, ne fussent en même tems les caracteres de leur Musique, & les chiffres de leur Arithmétique: de sorte qu'ils n'avoient besoin que d'une seule espece de signes, en tout au nombre de vingt-quatre, pour exprimer toutes les variations du discours, tous les rapports des nombres, & toutes les combinaisons des sons; en quoi ils étoient bien plus sages ou plus heureux que nous, qui sommes contraints de travailler notre ima-

gination ſur une multitude de ſignes inutilement diverſifiés.

Mais, pour ne m'arrêter qu'à ce qui regarde mon ſujet, comment ſe peut-il qu'on ne s'apperçoive point de cette foule de difficultés que l'uſage des notes a introduites dans la Muſique, ou que, s'en appercevant, on n'ait pas le courage d'en tenter le remede, d'eſſayer de la ramener à ſa premiere ſimplicité, & en un mot, de faire pour ſa perfection ce que Gui d'Arezze a fait pour la gâter : car, en vérité, c'eſt le mot, & je le dis malgré moi.

J'ai voulu chercher les raiſons dont cet Auteur dut ſe ſervir pour faire abolir l'ancien ſyſtême en faveur du ſien, & je n'en ai jamais pu trouver d'autres que les deux ſuivantes, 1. Les notes ſont plus apparentes que les chiffres, 2. Et leur poſition exprime mieux à la vue la hauteur & l'abaiſſement des ſons. Voilà donc les ſeuls principes ſur leſquels notre Aretin bâtit un nouveau ſyſtême de Muſique, anéantit toute celle qui étoit en uſage depuis deux mille ans, & apprit aux hommes à chanter difficilement.

Pour trouver si Gui raisonnoit juste ; même en admettant la vérité de ses deux propositions, la question se réduiroit à savoir si les yeux doivent être ménagés aux dépens de l'esprit, & si la perfection d'une méthode consiste à en rendre les signes plus sensibles en les rendant plus embarrassans : car c'est précisément le cas de la sienne.

Mais nous sommes dispensés d'entrer là-dessus en discussion, puisque ces deux propositions étant également fausses & ridicules, elles n'ont jamais pu servir de fondement qu'à un très-mauvais systême.

En premier lieu ; on voit d'abord que les notes de la Musique remplissant beaucoup plus de place que les chiffres auxquels on les substitue, on peut, en faisant ces chiffres beaucoup plus gros, les rendre du moins aussi visibles que les notes, sans occuper plus de volume. On voit, de plus, que la Musique notée ayant des points, des quarts-de-soupirs, des lignes, des clefs, des dièses, & d'autres signes nécessaires autant & plus menus que les chiffres, c'est par ces signes-là, & non par la

grosseur des notes, qu'il faut déterminer le point-de-vue.

En second lieu; Gui ne devoit pas faire sonner si haut l'utilité de la position des notes : puisque, sans parler de cette foule d'inconvéniens dont elle est la cause, l'avantage qu'elle procure se trouve déjà tout entier dans la Musique naturelle : c'est-à-dire, dans la Musique par chiffres; on y voit du premier coup-d'œil, de même qu'à l'autre, si un son est plus haut ou plus bas que celui qui le précede ou que celui qui le suit, avec cette différence seulement que dans la méthode des chiffres, l'intervalle, ou le rapport des deux sons qui le composent, est précisément connu par la seule inspection ; au lieu que dans la Musique ordinaire vous connoissez à l'œil qu'il faut monter ou descendre, & vous ne connoissez rien de plus.

On ne sauroit croire quelle application, quelle persévérance, quelle adroite mécanique est nécessaire dans le systême établi, pour acquérir passablement la science des intervalles & des rapports : c'est l'ouvrage pénible d'une habitude toujours trop

longue & jamais aſſez étendue, puiſque après une pratique de quinze & vingt ans, le Muſicien trouve encore des ſauts qui l'embarraſſent, non-ſeulement quant à l'intonation, mais encore quant à la connoiſſance de l'intervalle, ſur-tout, lorſqu'il eſt queſtion de ſauter d'une clef à l'autre. Cet article mérite d'être approfondi, & j'en parlerai plus au long.

Le ſyſtême de Gui eſt tout-à-fait comparable, quant à ſon idée, à celui d'un homme qui, ayant fait réflexion que les chiffres n'ont rien dans leurs figures qui réponde à leurs différentes valeurs, proposeroit d'établir entr'eux une certaine groſſeur relative, & proportionnelle aux nombres qu'ils expriment. Le deux, par exemple, ſeroit du double plus gros que l'unité, le trois de la moitié plus gros que le deux, & ainſi de ſuite. Les défenſeurs de ce ſyſtême ne manqueroient pas de vous prouver qu'il eſt très-avantageux dans l'Arithmétique, d'avoir ſous les yeux des caracteres uniformes qui, ſans aucune différence par la figure, n'en auroient que par la grandeur, & peindroient en quelque ſorte aux yeux les

rapports dont ils feroient l'expreffion.

Au refte, cette connoiffance oculaire des hauts, des bas, & des intervalles eft fi néceffaire dans la Mufique, qu'il n'y a perfonne qui ne fente le ridicule de certains projets qui ont été quelquefois donnés pour noter fur une feule ligne, par les caracteres les plus bizarres, les plus mal imaginés, & les moins analogues à leur fignification; des queues tournées à droite, à gauche, en haut, en bas, & de biais, dans tous les fens, pour repréfenter des *ut*, des *re*, des *mi*, &c. Des têtes & des queues différemment fituées pour répondre aux dénominations, *pa*, *ra*, *ga*, *fo*, *bo*, *lo*, *do*, ou d'autres fignes tout auffi fingulièrement appliqués. On fent d'abord que tout cela ne dit rien aux yeux & n'a nul rapport à ce qu'il doit fignifier, & j'ofe dire que les hommes ne trouveront jamais de caracteres convenables ni naturels, que les feuls chiffres pour exprimer les fons & tous leurs rapports. On en connoîtra mille fois les raifons dans le cours de cette lecture; en attendant, il fuffit de remarquer que les chiffres étant l'expref-

ſion qu'on a donnée aux nombres, & les nombres eux-mêmes étant les expoſans de la génération des ſons, rien n'eſt ſi naturel que l'expreſſion des divers ſons par les chiffres de l'Arithmétique.

Il ne faut donc pas être ſurpris qu'on ait tenté quelquefois de ramener la Muſique à cette expreſſion naturelle. Pour peu qu'on réfléchiſſe ſur cet Art, non en Muſicien, mais en Philoſophe, on en ſent bientôt les défauts : l'on ſent encore que ces défauts ſont inhérens au fond même du ſyſtême, & dépendans uniquement du mauvais choix & non pas du mauvais uſage de ſes caracteres : car, d'ailleurs, on ne ſauroit diſconvenir qu'une longue pratique, ſuppléant en cela au raiſonnement, ne nous ait appris à les combiner de la maniere la plus avantageuſe qu'ils peuvent l'être.

Enfin, le raiſonnement nous mene encore juſqu'à connoître ſenſiblement que la Muſique, dépendant des nombres, elle devroit avoir la même expreſſion qu'eux, néceſſité qui ne naît pas ſeulement d'une certaine convenance générale ; mais du fond même des principes phyſiques de cet Art.

Quand on eſt une fois parvenu-là, par une ſuite de raiſonnemens bien fondés & bien conſéquens, c'eſt alors qu'il faut quitter la Philoſophie & redevenir Muſicien, & c'eſt juſtement ce que n'ont fait aucun de ceux qui juſqu'à préſent ont propoſé des ſyſtêmes en ce genre. Les uns, partant quelquefois d'une théorie très-fine, n'ont jamais ſu venir à bout de la ramener à l'uſage, & les autres, n'embraſſant proprement que le mécanique de leur Art, n'ont pu remonter juſqu'aux grands principes qu'ils ne connoiſſoient pas, & d'où cependant, il faut néceſſairement partir pour embraſſer un ſyſtême lié. Le défaut de pratique dans les uns, le défaut de théorie dans les autres, & peut-être, s'il faut le dire, le défaut de génie dans tous, ont fait que juſqu'à préſent aucun des projets qu'on a publiés n'a remédié aux inconvéniens de la Muſique ordinaire, en conſervant ſes avantages.

Ce n'eſt pas qu'il ſe trouve une grande difficulté dans l'expreſſion des ſons par les chiffres, puiſqu'on pourroit toujours les repréſenter en nombre, ou par les

degrés de leurs intervalles, ou par les rapports de leurs vibrations; mais l'embarras d'employer une certaine multitude de chiffres sans ramener les inconvéniens de la Musique ordinaire, & le besoin de fixer le genre & la progression des sons par rapport à tous les différens modes, demandent plus d'attention qu'il ne paroît d'abord : car la question est proprement de trouver une méthode générale pour représenter, avec un très-petit nombre de caracteres, tous les sons de la Musique considérés dans chacun des vingt-quatre modes.

Mais la grande difficulté où tous les inventeurs de systêmes ont échoué, c'est celle de l'expression des différentes durées des silences & des sons. Trompés par les fausses régles de la Musique ordinaire, ils n'ont jamais pu s'élever au-dessus de l'idée des rondes, des noires & des croches; ils se sont rendus les esclaves de cette mécanique, ils ont adopté les mauvaises relations qu'elle établit : ainsi, pour donner aux notes des valeurs déterminées, il a fallu inventer de nouveaux signes, introduire dans chaque note

une

une complication de figures, par rapport à la durée, & par rapport au son, d'où s'ensuivant des inconvéniens que n'a pas la Musique ordinaire, c'est avec raison que toutes ces méthodes sont tombées dans le décri; mais enfin, les défauts de cet Art n'en subsistent pas moins, pour avoir été comparés avec des défauts plus grands; & quand on publieroit encore mille méthodes plus mauvaises, on en seroit toujours au même point de la question, & tout cela ne rendroit pas plus parfaite celle que nous pratiquons aujourd'hui.

Tout le monde, excepté les Artistes, ne cesse de se plaindre de l'extrême longueur qu'exige l'étude de la Musique, avant que de la posséder passablement: mais, comme la Musique est une des sciences sur lesquelles on a moins réfléchi, soit que le plaisir qu'on y prend, nuise au sens-froid nécessaire pour méditer; soit que ceux qui la pratiquent ne soient pas trop communément gens à réflexions, on ne s'est gueres avisé jusqu'ici de rechercher les véritables causes de sa difficulté, & l'on a injustement taxé l'Art même

des défauts que l'Artiſte y avoit introduits.

On ſent bien, à la vérité, que cette quantité de lignes, de clefs, de tranſpoſitions, de dièſes, de bémols, de bécarres, de meſures ſimples & compoſées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauſes, de demi-pauſes, de ſoupirs, de demi-ſoupirs, de quarts-de-ſoupirs, &c. donne une foule de ſignes & de combinaiſons, d'où réſulte bien de l'embarras & bien des inconvéniens : mais quels ſont préciſément ces inconvéniens ? Naiſſent-ils directement de la Muſique elle-même, ou de la mauvaiſe maniere de l'exprimer? Sont-ils ſuſceptibles de correction, & quels ſont les remedes convenables qu'on y pourroit apporter ? il eſt rare qu'on pouſſe l'examen juſques-là ; & après avoir eu la patience pendant des années entieres, de s'emplir la tête de ſons, & la mémoire de verbiage, il arrive ſouvent qu'on eſt tout étonné de ne rien concevoir à tout cela, qu'on prend en dégoût la Muſique & le Muſicien, & qu'on laiſſe-là l'un & l'autre, plus convaincu de l'en-

nuyeuſe difficulté de cet Art, que de ſes charmes ſi vantés.

J'entreprends de juſtifier la Muſique des torts dont on l'accuſe, & de montrer qu'on peut, par des routes plus courtes & plus faciles, parvenir à la poſſéder plus parfaitement, & avec plus d'intelligence, que par la méthode ordinaire, afin que ſi le Public perſiſte à vouloir s'y tenir, il ne s'en prenne du moins qu'à lui-même des difficultés qu'il y trouvera.

Sans vouloir entrer ici dans le détail de tous les défauts du ſyſtême établi, j'aurai, cependant, occaſion de parler des plus conſidérables, & il ſera bon d'y remarquer toujours que ces inconvéniens étant des ſuites néceſſaires du fond même de la méthode, il eſt abſolument impoſſible de les corriger autrement que par une refonte générale, telle que je la propoſe; il reſte à examiner ſi mon ſyſtême remédie en effet à tous ces défauts, ſans en introduire d'équivalens, & c'eſt à cet examen que ce petit Ouvrage eſt deſtiné.

En général, on peut réduire tous les

vices de la Musique ordinaire à trois classes principales. La premiere est la multitude des signes & de leurs combinaisons, qui surchargent inutilement l'esprit & la mémoire des Commençans, de façon que l'oreille étant formée, & les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire, longtems avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des regles, & nullement dans l'exécution du chant. La seconde est le défaut d'évidence dans le genre des intervalles exprimés sur la même ou sur différentes clefs. Défaut d'une si grande étendue, que, non-seulement, il est la cause principale de la lenteur du progrès des Ecoliers; mais encore qu'il n'est point de Musicien formé qui n'en soit quelquefois incommodé dans l'exécution. La troisieme enfin, est l'extrême diffusion des caracteres & le trop grand volume qu'ils occupent, ce qui, joint à ces lignes & à ces portées si ennuyeuses à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espece. Si le premier mérite des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis;

quel jugement doit-on porter des notes de notre Muſique, à qui l'un & l'autre manquent ?

Il paroît d'abord aſſez difficile de trouver une méthode qui puiſſe remédier à tous ces inconvéniens à la fois. Comment donner plus d'évidence à nos ſignes, ſans les augmenter en nombre ? Et comment les augmenter en nombre, ſans les rendre d'un côté plus longs à apprendre, plus difficiles à retenir, & de l'autre, plus étendus dans leur volume ?

Cependant, à conſidérer la choſe de près, on ſent bientôt que tous ces défauts partent de la même ſource ; ſavoir, de la mauvaiſe inſtitution des ſignes & de la quantité qu'il en a fallu établir pour ſuppléer à l'expreſſion bornée & mal-entendue qu'on leur a donnée en premier lieu ; & il eſt démonſtratif que dès qu'on aura inventé des ſignes équivalens, mais plus ſimples, & en moindre quantité, ils auront par-là même plus de préciſion & pourront exprimer autant de choſes en moins d'eſpace.

Il ſeroit avantageux, outre cela, que ces ſignes fuſſent déjà connus, afin que

l'attention fût moins partagée, & faciles à figurer, afin de rendre la Musique plus commode.

Voilà les vues que je me suis proposées, en méditant le systême que je présente au Public. Comme je destine un autre Ouvrage au détail de ma méthode, telle qu'elle doit être enseignée aux Ecoliers, on n'en trouvera ici qu'un plan général, qui suffira pour en donner la parfaite intelligence aux personnes qui cultivent actuellement la Musique, & dans lequel j'espere, malgré sa briéveté, que la simplicité de mes principes ne donnera lieu ni à l'obscurité, ni à l'équivoque.

Il faut d'abord considérer dans la Musique deux objets principaux, chacun séparément. Le premier, doit être l'expression de tous les sons possibles, & l'autre, celles de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la Musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre, ou tous ensemble, ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions

relatives qui leur aſſignent à chacun la place qu'il doit occuper, par rapport à un certain ſon fondamental naturel ou arbitraire, pourvu que ce ſon fondamental ſoit nettement exprimé & que la relation ſoit facile à connoître. Avantages que n'a déjà point la Muſique ordinaire, où le ſon fondamental n'a nulle évidence particuliere, & où tous les rapports des notes ont beſoin d'être long-tems étudiés.

Mais comment faut-il procéder pour déterminer ce ſon fondamental de la maniere la plus avantageuſe qu'il eſt poſſible; c'eſt d'abord une queſtion qui mérite fort d'être examinée ? On voit déjà qu'il n'eſt aucun ſon dans la nature qui contienne quelque propriété particuliere & connue, par laquelle on puiſſe le diſtinguer, toutes les fois qu'on l'entendra. Vous ne ſauriez décider ſur un ſon unique, que ce ſoit un *ut* plutôt qu'un *la*, ou un *re*, & tant que vous l'entendrez ſeul, vous n'y pouvez rien appercevoir qui vous doive engager à lui attribuer un nom plutôt qu'un autre. C'eſt ce qu'avoit déjà remarqué Monſieur de Mairan. Il n'y a, dit-il, dans la nature, ni *ut*,

ni *ſol* qui ſoit quinte ou quarte par ſoi-même, parce que *ut*, *ſol* ou *re* n'exiſtent qu'hypothétiquement ſelon le ſon fondamental que l'on a adopté. La ſenſation de chacun des tons n'a rien en ſoi de propre à la place qu'il tient dans l'étendue du clavier, rien qui le diſtingue des autres pris ſéparément. Le *re* de l'Opéra pourroit être l'*ut* de Chapelle, ou au contraire : la même vîteſſe, la même fréquence de vibrations qui conſtitue l'un, pourra ſervir, quand on voudra, à conſtituer l'autre ; ils ne different dans le ſentiment qu'en qualité de plus haut ou de plus bas, comme huit vibrations, par exemple, different de neuf, & non pas d'une différence ſpécifique de ſenſation.

Voilà donc tous les ſons imaginables réduits à la ſeule faculté d'exciter des ſenſations par les vibrations qui les produiſent, & la propriété ſpécifique de chacun d'eux réduite au nombre particulier de ces vibrations, pendant un tems déterminé : or, comme il eſt impoſſible de compter ces vibrations, du moins d'une maniere directe, il reſte démontré qu'on ne peut trouver dans les ſons aucune pro-

priété ſpécifique par laquelle on les puiſſe reconnoître ſéparément, & à plus forte raiſon qu'il n'y a aucun d'eux qui mérite par préférence d'être diſtingué de tous les autres & de ſervir de fondement aux rapports qu'ils ont entr'eux.

Il eſt vrai que M. Sauveur avoit propoſé un moyen de déterminer un ſon fixe qui eût ſervi de baſe à tous les tons de l'échelle générale : mais ſes raiſonnemens mêmes prouvent qu'il n'eſt point de ſon fixe dans la nature, & l'artifice très-ingénieux & très-impratiquable qu'il imagina pour en trouver un arbitraire, prouve encore combien il y a loin des hypotheſes, ou même, ſi l'on veut, des vérités de ſpéculation, aux ſimples regles de pratique.

Voyons, cependant, ſi en épiant la nature de plus près, nous ne pourrons point nous diſpenſer de recourir à l'Art, pour établir un ou pluſieurs ſons fondamentaux, qui puiſſent nous ſervir de principe de comparaiſon pour y rapporter tous les autres.

D'abord, comme nous ne travaillons que pour la pratique, dans la recherche

des ſons, nous ne parlerons que de ceux qui compoſent le ſyſtême tempéré, tel qu'il eſt univerſellement adopté, comptant pour rien ceux qui n'entrent point dans la pratique de notre Muſique, & conſidérant comme juſtes, ſans exception, tous les accords qui réſultent du tempérament. On verra bientôt que cette ſuppoſition, qui eſt la même qu'on admet dans la Muſique ordinaire, n'ôtera rien à la variété que le ſyſtême tempéré introduit dans l'effet des différentes modulations.

En adoptant donc la ſuite de tous les ſons du clavier, telle qu'elle eſt pratiquée ſur les Orgues & les Clavecins, l'expérience m'apprend qu'un certain ſon auquel on a donné le nom d'*ut*, rendu par un tuyau long de ſeize pieds, ouvert, fait entendre aſſez diſtinctement, outre le ſon principal, deux autres ſons plus foibles, l'un à la tierce majeure, & l'autre à la quinte (*) auxquels on a donné les noms

(*) C'eſt-à-dire, à la douzieme, qui eſt la réplique de la quinte, & à la dix-ſeptieme, qui eſt la duplique de la tierce majeure. L'octave, même pluſieurs octaves s'entendent auſſi aſſez diſtinctement, & s'entendroient bien mieux encore, ſi l'oreille ne les confondoit quelquefois avec le ſon principal.

de *mi* & de *ſol.* J'écris à part ces trois noms, & cherchant un tuyau à la quinte du premier, qui rende le même ſon que je viens d'appeller *ſol* ou ſon octave, j'en trouve un de dix pieds huit pouces de longueur, lequel, outre le ſon principal *ſol*, en rend auſſi deux autres, mais plus foiblement; je les appelle *ſi* & *re*, & je trouve qu'ils ſont préciſément en même rapport avec le *ſol*, que le *ſol* & le *mi* l'étoient avec l'*ut*; je les écris à la ſuite des autres, omettant comme inutile d'écrire le *ſol* une ſeconde fois. Cherchant un troiſieme tuyau à l'uniſſon de la quinte *re*, je trouve qu'il rend encore deux autres ſons outre le ſon principal *re*, & toujours en même proportion que les précédens; je les appelle *fa* & *la* (†) &

(†) Le *fa* qui fait la tierce majeure du *re* ſe trouve, par conſéquent, dièſe dans cette progreſſion, & il faut avouer qu'il n'eſt pas aiſé de développer l'origine du *fa* naturel conſidéré comme quatrieme note du ton : mais il y auroit là-deſſus des obſervations à faire qui nous meneroient loin & qui ne feroient pas propres à cet Ouvrage. Au reſte, nous devons d'autant moins nous arrêter à cette légere exception, qu'on peut démontrer que le *fa* naturel ne ſauroit être traité dans le ton d'*ut* que comme diſſonance ou préparation à la diſſonance.

je les écris encore à la ſuite des précédens. En continuant de même ſur le *la*, je trouverois encore deux autres ſons : mais comme j'apperçois que la quinte eſt ce même *mi* qui a fait la tierce du premier ſon *ut*, je m'arrête-là, pour ne pas redoubler inutilement mes expériences, & j'ai les ſept noms ſuivans, répondans au premier ſon *ut* & aux ſix autres que j'ai trouvés de deux en deux.

Ut, mi, ſol, ſi, re, fa, la.

Rapprochant enſuite tous ces ſons par octaves, dans les plus petits intervalles où je puis les placer, je les trouve rangés de cette ſorte ;

Ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi.

Et ces ſept notes ainſi rangées, indiquent juſtement le progrès diatonique affecté au mode majeur, par la nature même : or, comme le premier ſon *ut* a ſervi de principe & de baſe à tous les autres, nous le prendrons pour ce ſon fondamental que nous avions cherché, parce qu'il eſt bien réellement la ſource & l'origine d'où ſont émanés tous ceux qui le ſui-

vent. Parcourir ainſi tous les ſons de cette échelle, en commençant & finiſſant par le ſon fondamental, & en préférant toujours les premiers engendrés aux derniers; c'eſt ce qu'on appelle moduler dans le ton d'*ut* majeur, & c'eſt-là proprement la gamme fondamentale, qu'on eſt convenu d'appeller naturelle préférablement aux autres, & qui ſert de regle de comparaiſon, pour y conformer les ſons fondamentaux de tous les tons pratiquables. Au reſte : il eſt bien évident qu'en prenant le ſon rendu par tout autre tuyau pour le ſon fondamental *ut*, nous ſerions parvenus par des ſons différens à une progreſſion toute ſemblable, & que, par conſéquent, ce choix n'eſt que de pure convention & tout auſſi arbitraire que celui d'un tel ou tel méridien pour déterminer les degrés de longitude.

Il ſuit de-là, que ce que nous avons fait en prenant *ut* pour baſe de notre opération, nous le pouvons faire de même en commençant par un des ſix ſons qui le ſuivent, à notre choix, & qu'appellant *ut* ce nouveau ſon fondamental, nous arriverons à la même progreſſion

que ci-devant, & nous trouverons tout de nouveau,

Ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi.

Avec cette unique différence que ces derniers ſons étant placés à l'égard de leur ſon fondamental de la même maniere que les précédens l'étoient à l'égard du leur, & ces deux ſons fondamentaux étant pris ſur différens tuyaux, il s'enſuit que leurs ſons correſpondans ſont auſſi rendus par différens tuyaux, & que le premier *ut*, par exemple, n'étant pas le même que le ſecond, le premier *re* n'eſt pas non plus le même que le ſecond.

A préſent l'un de ces deux tons étant pris pour le naturel, ſi vous voulez ſavoir ce que les différens ſons du ſecond ſont à l'égard du premier, vous n'avez qu'à chercher à quel ſon naturel du premier ton ſe rapporte le fondamental du ſecond, & le même rapport ſubſiſtera toujours entre les ſons de même dénomination de l'un & de l'autre ton dans les octaves correſpondantes. Suppoſant, par exemple, que l'*ut* du ſecond ton

ſoit un *ſol* au naturel, c'eſt-à-dire, à la quinte de l'*ut* naturel, le *re* du ſecond ton ſera ſûrement un *la* naturel, c'eſt-à-dire, la quinte du *re* naturel, le *mi* ſera un *ſi*, le *fa* un *ut*, &c. & alors on dira qu'on eſt au ton majeur de *ſol*, c'eſt-à-dire, qu'on a pris le *ſol* naturel pour en faire le ſon fondamental d'un autre ton majeur.

Mais ſi, au lieu de m'arrêter en *la* dans l'expérience des trois ſons rendus par chaque tuyau, j'avois continué ma progreſſion de quinte en quinte juſqu'à me retrouver au premier *ut* d'où j'étois parti d'abord, ou à l'une de ſes octaves, alors j'aurois paſſé par cinq nouveaux ſons altérés des premiers, leſquels font avec eux la ſomme de douze ſons différens, renfermés dans l'étendue de l'octave, & faiſant enſemble ce qu'on appelle les douze cordes du ſyſtême chromatique.

Ces douze ſons repliqués à différentes octaves, font toute l'étendue de l'échelle générale, ſans qu'il puiſſe jamais s'en préſenter aucun autre, du moins dans le ſyſtême tempéré, puiſqu'après avoir par

couru de quinte en quinte tous les ſons que les tuyaux faiſoient entendre, je ſuis arrivé à la replique du premier par lequel j'avois commencé, & que, par conſéquent, en pourſuivant la même opération, je n'aurois jamais que les repliques, c'eſt-à-dire, les octaves des ſons précédens.

La méthode que la nature m'a indiquée, & que j'ai ſuivie pour trouver la génération de tous les ſons pratiqués dans la Muſique, m'apprend donc en premier lieu, non pas à trouver un ſon fondamental, proprement dit, qui n'exiſte point, mais à tirer d'un ſon établi par convention tous les mêmes avantages qu'il pourroit avoir, s'il étoit réellement fondamental, c'eſt-à-dire, à en faire réellement l'origine & le générateur de tous les autres ſons qui ſont en uſage & qui n'y peuvent être qu'en conſéquence de certains rapports déterminés qu'ils ont avec lui, comme les touches du clavier à l'égard du *C ſol ut*.

Elle m'apprend en ſecond lieu, qu'après avoir déterminé le rapport de chacun de ces ſons avec le fondamental, on peut

peut à son tour le considérer comme fondamental lui-même, puisque le tuyau qui le rend, faisant entendre sa tierce majeure & sa quinte aussi bien que le fondamental, on trouve, en partant de ce son-là comme générateur, une gamme qui ne differe en rien, quant à sa progression, de la gamme établie en premier lieu; c'est-à-dire, en un mot, que chaque touche du clavier peut & doit même être considérée sous deux sens tout-à-fait différens; suivant le premier, cette touche représente un son relatif au *C sol ut*, & qui, en cette qualité, s'appelle *re*, ou *mi*, ou *sol*, &c. selon qu'il est le second, le troisieme ou le cinquieme degré de l'octave renfermée entre deux *ut* naturels. Suivant le second sens elle est le fondement d'un ton majeur, & alors elle doit constamment porter le nom d'*ut*, & toutes les autres touches ne devant être considérées que par les rapports qu'elles ont avec la fondamentale, c'est ce rapport qui détermine alors le nom qu'elles doivent porter suivant le degré qu'elles occupent : comme l'octave renferme douze sons, il faut indiquer

celui qu'on choisit, & alors c'est un *la* ou un *re*, &c. naturel, cela détermine le son : mais quand il faut le rendre fondamental & y fixer le ton, alors c'est constamment un *ut*, & cela détermine le progrès.

Il résulte de cette explication que chacun des douze sons de l'octave peut être fondamental ou relatif, suivant la maniere dont il sera employé, avec cette distinction que la disposition de l'*ut* naturel dans l'échelle des tons, le rend fondamental naturellement, mais qu'il peut toujours devenir relatif à tout autre son que l'on voudra choisir pour fondamental ; au lieu que ces autres sons, naturellement relatifs à celui d'*ut*, ne deviennent fondamentaux que par une détermination particuliere. Au reste ; il est évident que c'est la nature même qui nous conduit à cette distinction de fondement & de rapports dans les sons : chaque son peut être fondamental naturellement, puisqu'il fait entendre ses harmoniques, c'est-à-dire, sa tierce majeure & sa quinte, qui sont les cordes essentielles du ton dont il est le fondement,

& chaque ſon peut encore être naturellement relatif, puiſqu'il n'en eſt aucun qui ne ſoit une des harmoniques ou des cordes eſſentielles d'un autre ſon fondamental, & qui n'en puiſſe être engendré en cette qualité. On verra dans la ſuite pourquoi j'ai inſiſté ſur ces obſervations.

Nous avons donc douze ſons qui ſervent de fondemens ou de toniques aux douze tons majeurs, pratiqués dans la Muſique, & qui, en cette qualité, ſont parfaitement ſemblables, quant aux modifications qui réſultent de chacun d'eux, traité comme fondamental. A l'égard du mode mineur, il ne nous eſt point indiqué par la nature, & comme nous ne trouvons aucun ſon qui en faſſe entendre les harmoniques, nous pouvons concevoir qu'il n'a point de ſon fondamental abſolu, & qu'il ne peut exiſter qu'en vertu du rapport qu'il a avec le mode majeur dont il eſt engendré, comme il eſt aiſé de le faire voir (*).

Le premier objet que nous devons

(*) *Voyez* M. Rameau, nouv. ſyſt. p. 21. & tr. de l'Harm. p. 12. & 13.

donc nous propoſer dans l'inſtitution de nos nouveaux ſignes, c'eſt d'en imaginer d'abord un qui déſigne nettement, dans toutes les occaſions, la corde fondamentale que l'on prétend établir, & le rapport qu'elle a avec la fondamentale de comparaiſon, c'eſt-à-dire, avec l'*ut* naturel.

Suppoſons ce ſigne déjà choiſi. La fondamentale étant déterminée, il s'agira d'exprimer tous les autres ſons par le rapport qu'ils ont avec elle, car c'eſt elle ſeule qui en détermine le progrès & les altérations: ce n'eſt pas, à la vérité, ce qu'on pratique dans la Muſique ordinaire, où les ſons ſont exprimés conſtamment par certains noms déterminés, qui ont un rapport direct aux touches des inſtrumens & à la gamme naturelle, ſans égard au ton où l'on eſt, ni à la fondamentale qui le détermine: mais comme il eſt ici queſtion de ce qu'il convient le mieux de faire, & non pas de ce qu'on fait actuellement, eſt-on moins en droit de rejetter une mauvaiſe pratique, ſi je fais voir que celle que je lui ſubſtitue mérite la préférence,

qu'on le ſeroit de quitter un mauvais guide pour un autre qui vous montreroit un chemin plus commode & plus court ? Et ne ſe moqueroit-on pas du premier s'il vouloit vous contraindre à le ſuivre toujours, par cette unique raiſon, qu'il vous égare depuis long-tems ?

Ces conſidérations nous menent directement au choix des chiffres pour exprimer les ſons de la Muſique, puiſque les chiffres ne marquent que des rapports, & que l'expreſſion des ſons n'eſt auſſi que celle des rapports qu'ils ont entr'eux. Auſſi avons-nous déjà remarqué que les Grecs ne ſe ſervoient des lettres de leur Alphabet à cet uſage, que parce que ces lettres étoient en même tems les chiffres de leur arithmétique, au lieu que les caracteres de notre Alphabet ne portant point communément avec eux les idées de nombre, ni de rapports, ne ſeroient pas, à beaucoup près, ſi propres à les exprimer.

Il ne faut pas s'étonner après cela ſi l'on a tenté ſi ſouvent de ſubſtituer les chiffres aux notes de la Muſique; c'étoit aſſurément le ſervice le plus important

que l'on eût pu rendre à cet Art, si ceux qui l'ont entrepris avoient eu la patience ou les lumieres néceſſaires pour embraſſer un ſyſtême général dans toute ſon étendue. Le grand nombre de tentatives qu'on a faites ſur ce point, fait voir qu'on ſent depuis long-tems les défauts des caracteres établis. Mais il fait voir encore qu'il eſt bien plus aiſé de les appercevoir que de les corriger ; faut-il conclure de-là que la choſe eſt impoſſible ?

Nous voilà donc déjà déterminés ſur le choix des caracteres ; il eſt queſtion maintenant de réfléchir ſur la meilleure maniere de les appliquer. Il eſt ſûr que cela demande quelque ſoin : car s'il n'étoit queſtion que d'exprimer tous les ſons par autant de chiffres différens, il n'y auroit pas-là grande difficulté : mais auſſi n'y auroit-il pas non plus grand mérite, & ce ſeroit ramener dans la Muſique une confuſion encore pire que celle qui naît de la poſition des notes.

Pour m'éloigner le moins qu'il eſt poſſible de l'eſprit de la méthode ordinaire, je ne ferai d'abord attention qu'au clavier naturel, c'eſt-à-dire, aux touches

noires de l'Orgue & du Clavecin, réservant pour les autres des signes d'altération semblables à ceux qui se pratiquent communément. Ou plutôt, pour me fixer par une idée plus universelle, je considérerai seulement le progrès & le rapport des sons affectés au mode majeur, faisant abstraction à la modulation & aux changemens de ton, bien sûr qu'en faisant réguliérement l'application de mes caracteres, la fécondité de mon principe suffira à tout.

De plus : comme toute l'étendue du clavier n'est qu'une suite de plusieurs octaves redoublées, je me contenterai d'en considérer une à part, & je chercherai ensuite un moyen d'appliquer successivement à toutes, les mêmes caracteres que j'aurai affectés aux sons de celle-ci. Par-là, je me conformerai à la fois à l'usage qui donne les mêmes noms aux notes correspondantes des différentes octaves, à mon oreille qui se plaît à en confondre les sons, à la raison qui me fait voir les mêmes rapports multipliés entre les nombres qui les expriment ; & enfin, je corrigerai un des grands défauts de la

Musique ordinaire, qui est d'anéantir par une position vicieuse l'analogie & la ressemblance qui doit toujours se trouver entre les différentes octaves.

Il y a deux manieres de considérer les sons & les rapports qu'ils ont entr'eux; l'une, par leur génération, c'est-à-dire, par les différentes longueurs des cordes ou des tuyaux qui les font entendre; & l'autre, par les intervalles qui les séparent du grave à l'aigu.

A l'égard de la premiere, elle ne sauroit être de nulle conséquence dans l'établissement de nos signes; soit parce qu'il faudroit de trop grands nombres pour les exprimer; soit enfin, parce que de tels nombres ne sont de nul avantage pour la facilité de l'intonation, qui doit être ici notre grand objet.

Au contraire, la seconde maniere de considérer les sons par leurs intervalles, renferme un nombre infini d'utilités: c'est sur elle qu'est fondé le systême de la position, tel qu'il est pratiqué actuellement. Il est vrai que, suivant ce systême, les notes n'ayant rien en elles-mêmes, ni dans l'espace qui les sépare, qui vous indique

clairement le genre de l'intervalle, il faut anoner un tems infini avant que d'avoir acquis toute l'habitude néceſſaire pour le reconnoître au premier coup-d'œil. Mais comme ce défaut vient uniquement du mauvais choix des ſignes, on n'en peut rien conclure contre le principe ſur lequel ils ſont établis, & l'on verra bientôt comment, au contraire, on tire de ce principe tous les avantages qui peuvent rendre l'intonation aiſée à apprendre & à pratiquer.

Prenant *ut* pour ce ſon fondamental, auquel tous les autres doivent ſe rapporter & l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à ſa ſuite l'expreſſion des ſept ſons naturels, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, par les ſept chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue de ces ſept ſons, il ſuffira de les noter chacun par ſon chiffre correſpondant, pour les exprimer tous ſans équivoque.

Il eſt évident que cette maniere de noter, conſerve pleinement l'avantage ſi vanté de la poſition : car, vous connoiſſez à l'œil, auſſi clairement qu'il eſt poſſi-

ble, ſi un ſon eſt plus haut ou plus bas qu'un autre ; vous voyez parfaitement qu'il faut monter pour aller de l'1 au 5, & qu'il faut deſcendre pour aller du 4 au 2 : cela ne ſouffre pas la moindre replique.

Mais je ne m'étendrai pas ici ſur cet article, & je me contenterai de toucher, à la fin de cet Ouvrage, les principales réflexions qui naiſſent de la comparaiſon des deux méthodes ; ſi l'on ſuit mon projet avec quelque attention, elles ſe préſenteront d'elles-mêmes à chaque inſtant, &, en laiſſant à mes Lecteurs le plaiſir de me prévenir, j'eſpere de me procurer la gloire d'avoir penſé comme eux.

Les ſept premiers chiffres ainſi diſpoſés, marqueront, outre les degrés de leurs intervalles, celui que chaque ſon occupe à l'égard du ſon fondamental *ut*, de façon qu'il n'eſt aucun intervalle dont l'expreſſion par chiffres ne vous préſente un double rapport, le premier, entre les deux ſons qui le compoſent, & le ſecond, entre chacun d'eux & le ſon fondamental.

Soit donc établi que le chiffre 1 s'ap-

pellera toujours *ut* ; 2, s'appellera toujours *re* ; 3, toujours *mi*, &c. conformément à l'ordre ſuivant.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Ut, *re*, *mi*, *ſa*, *ſol*, *la*, *ſi*.

Mais quand il eſt queſtion de ſortir de cette étendue, pour paſſer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté; car il faut néceſſairement multiplier les chiffres, ou ſuppléer à cela par quelque nouveau ſigne qui détermine l'octave où l'on chante, autrement l'*ut* d'en-haut étant écrit 1, auſſi-bien que l'*ut* d'en-bas, le Muſicien ne pourroit éviter de les confondre, & l'équivoque auroit lieu néceſſairement.

C'eſt ici le cas où la poſition peut être admiſe, avec tous les avantages qu'elle a dans la Muſique ordinaire, ſans en conſerver ni les embarras, ni la difficulté. Etabliſſons une ligne horizontale, ſur laquelle nous diſpoſerons toutes les notes renfermées dans la même octave, c'eſt-à-dire, depuis & compris l'*ut* d'en-bas juſqu'à celui d'en-haut excluſivement. Faut-il paſſer dans l'octave qui commence à

l'*ut* d'en-haut ? Nous placerons nos chiffres au-dessus de la ligne. Voulons-nous, au contraire, passer dans l'octave inférieure laquelle commence en descendant par le *si*, qui suit l'*ut* posé sur la ligne ? Alors nous les placerons au-dessous de la même ligne ; c'est-à-dire, que la position qu'on est contraint de changer à chaque degré dans la Musique ordinaire, ne changera dans la mienne qu'à chaque octave, & aura, par conséquent, six fois moins de combinaisons. (*Voyez* la Planche, Exemple 1.)

Après ce premier *ut*, je descends au *sol* de l'octave inférieure : je reviens à mon *ut*, &, après avoir fait le *mi* & le *sol* de la même octave, je passe à l'*ut* d'en-haut, c'est-à-dire, à l'*ut* qui commence l'octave supérieure ; je redescends ensuite jusqu'au *sol* d'en-bas par lequel je reviens finir à mon premier *ut*.

Vous pouvez voir dans ces exemples (*voyez* la Pl. Ex. 1 & 2.) comment le progrès de la voix est toujours annoncé aux yeux, ou par les différentes valeurs des chiffres, s'ils sont de la même octave, ou par leurs différentes positions, si leurs octaves sont différentes.

Cette mécanique eſt ſi ſimple qu'on la conçoit du premier regard, & la pratique en eſt la choſe du monde la plus aiſée. Avec une ſeule ligne vous modulez dans l'étendue de trois octaves, & s'il ſe trouvoit que vous vouluſſiez paſſer encore au-delà, ce qui n'arrivera gueres dans une Muſique ſage, vous avez toujours la liberté d'ajouter des lignes accidentelles en-haut & en-bas, comme dans la Muſique ordinaire, avec la différence que dans celle-ci il faut onze lignes pour trois octaves, tandis qu'il n'en faut qu'une dans la mienne, & que je puis exprimer l'étendue de cinq, ſix, & près des ſept octaves, c'eſt-à-dire, beaucoup plus que n'a d'étendue le grand clavier, avec trois lignes ſeulement.

Il ne faut pas confondre la poſition, telle que ma méthode l'adopte ; avec celle qui ſe pratique dans la Muſique ordinaire : les principes en ſont tout différens. La Muſique ordinaire n'a en vue que de vous indiquer des intervalles & de diſpoſer en quelque façon vos organes, par l'aſpect du plus grand ou moindre éloignement des notes, ſans s'embar-

raſſer de diſtinguer aſſez bien le genre de ces intervalles, ni le degré de cet éloignement, pour en rendre la connoiſſance indépendante de l'habitude. Au contraire, la connoiſſance des intervalles qui fait proprement le fond de la ſcience du Muſicien m'a paru un point ſi important, que j'ai cru en devoir faire l'objet eſſentiel de ma méthode. L'explication ſuivante montre comment on parvient par mes caractères à déterminer tous les intervalles poſſibles par leurs genres & par leurs noms, ſans autre peine que celle de lire une fois ces remarques.

Nous diſtinguons d'abord les intervalles en directs & renverſés, & les uns & les autres encore en ſimples & redoublés.

Je vais définir chacun de ces intervalles conſidéré dans mon ſyſtême.

L'intervalle direct eſt celui qui eſt compris entre deux ſons, dont les chiffres ſont d'accord avec le progrès, c'eſt-à-dire, que le ſon le plus haut doit avoir auſſi le plus grand chiffre, & le ſon le plus bas, le chiffre le plus petit. (*Voyez* la pl. Exemp. 3.)

L'intervalle renverſé eſt celui dont le

progrès eſt contrarié par les chiffres, c'eſt-à-dire que ſi l'intervalle monte, le ſecond chiffre eſt le plus petit, & ſi l'intervalle deſcend, le ſecond chiffre eſt le plus grand. (*Voyez* la pl. Ex. 4.)

L'intervalle ſimple eſt celui qui ne paſſe pas l'étendue d'une octave. (*Voyez* la pl. Ex. 5.)

L'intervalle redoublé eſt celui qui paſſe l'étendue d'une octave. Il eſt toujours la replique d'un intervalle ſimple. (*Voyez* Exemple 6.)

Quand vous entrez d'une octave dans la ſuivante, c'eſt-à-dire que vous paſſez de la ligne au-deſſus ou au-deſſous d'elle, ou *vice-verſâ*, l'intervalle eſt ſimple s'il eſt renverſé, mais s'il eſt direct il ſera toujours redoublé.

Cette courte explication ſuffit pour connoître à fond le genre de tout intervalle poſſible. Il faut à préſent apprendre à en trouver le nom ſur le champ.

Tous les intervalles peuvent être conſidérés comme formés des trois premiers intervalles ſimples, qui ſont la ſeconde, la tierce, la quarte; dont les complémens à l'octave ſont la ſeptieme, la ſixte & la

quinte ; à quoi, si vous ajoutez cette octave elle-même, vous aurez tous les intervalles simples sans exception.

Pour trouver donc le nom de tout intervalle simple direct, il ne faut qu'ajouter l'unité à la différence des deux chiffres qui l'expriment. Soit, par exemple, cet intervalle 1, 5 ; la différence des deux chiffres est 4, à quoi ajoutant l'unité vous avez 5, c'est-à-dire, la quinte pour le nom de cet intervalle ; il en seroit de même si vous aviez eu 2, 6 ; ou 7, 3, &c. Soit cet autre intervalle 4, 5 ; la différence est 1, à quoi ajoutant l'unité vous avez 2, c'est-à-dire, une seconde pour le nom de cet intervalle. La regle est générale.

Si l'intervalle direct est redoublé, après avoir procédé comme ci-devant, il faut ajouter 7 pour chaque octave, & vous aurez encore très-exactement le nom de votre intervalle : par exemple, vous voyez déjà que —1 3 est une tierce redoublée, ajoutez donc 7 à 3, & vous aurez 10, c'est-à-dire une dixieme pour le nom de votre intervalle.

Si l'intervalle est renversé, prenez le

complément

complément du direct, c'est le nom de votre intervalle : ainsi, parce que la sixte est le complément de la tierce, & que cet intervalle —1$\overline{\ \ }_{3}$, est une tierce renversée, je trouve que c'est une sixte : si de plus il est redoublé, ajoutez-y autant de fois 7 qu'il y a d'octaves. Avec ce peu de regles, dans quelque cas que vous soyez, vous pouvez nommer sur le champ & sans le moindre embarras quelque intervalle qu'on vous présente.

Voyons donc, sur ce que je viens d'expliquer, à quel point nous sommes parvenus dans l'art de solfier par la méthode que je propose.

D'abord toutes les notes sont connues sans exception ; il n'a pas fallu bien de la peine pour retenir les noms de sept caracteres uniques, qui sont les seuls dont on ait à charger sa mémoire pour l'expression des sons ; qu'on apprenne à les entonner juste en montant & en descendant, diatoniquement & par intervalles, & nous voilà tout d'un coup débarrassés des difficultés de la position.

A le bien prendre, la connoissance des

intervalles, par rapport à la nomination; n'eſt pas d'une néceſſité abſolue, pourvu qu'on connoiſſe bien le ton d'où l'on part, & qu'on ſache trouver celui où l'on va. On peut entonner exactement l'*ut* & le *fa* ſans ſavoir qu'on fait une quarte : & ſurement cela ſeroit toujours bien moins néceſſaire par ma méthode, que par la commune, où la connoiſſance nette & préciſe des notes ne peut ſuppléer à celle des intervalles; au lieu que dans la mienne, quand l'intervalle ſeroit inconnu, les deux notes qui le compoſent ſeroient toujours évidentes, ſans qu'on pût jamais s'y tromper dans quelque ton & à quelque clef que l'on fût. Cependant tous les avantages ſe trouvent ici tellement réunis, qu'au moyen de trois ou quatre obſervations très-ſimples, voilà mon Ecolier en état de nommer hardiment tout intervalle poſſible, ſoit ſur la même partie, ſoit en ſautant de l'une à l'autre, & d'en ſavoir plus à cet égard dans une heure d'application, que des Muſiciens de dix & douze ans de pratique : car on doit remarquer, que les opérations dont je viens de parler ſe font

tout d'un coup par l'esprit & avec une rapidité bien éloignée des longues gradations indispensables dans la Musique ordinaire, pour arriver à la connoissance des intervalles, & qu'enfin les regles seroient toujours préférables à l'habitude, soit pour la certitude, soit pour la briéveté, quand même elles ne feroient que produire le même effet.

Mais ce n'est rien d'être parvenu jusqu'ici : il est d'autres objets à considérer & d'autres difficultés à surmonter.

Quand j'ai ci-devant affecté le nom d'*ut* au son fondamental de la gamme naturelle, je n'ai fait que me conformer à l'esprit de la premiere institution du nom des notes, & à l'usage général des Musiciens, & quand j'ai dit que la fondamentale de chaque ton avoit le même droit de porter le nom d'*ut* que ce premier son, à qui il n'est affecté par aucune propriété particuliere, j'ai encore été autorisé par la pratique universelle de cette méthode, qu'on appelle transposition, dans la Musique vocale.

Pour effacer tout scrupule qu'on pourroit concevoir à cet égard, il faut expli-

quer ma penſée avec un peu plus d'étendue : le nom d'*ut* doit-il être néceſſairement & toujours celui d'une touche fixe du clavier, ou doit-il au contraire être appliqué préférablement à la fondamentale de chaque ton ? c'eſt la queſtion qu'il s'agit de diſcuter.

A l'entendre énoncer de cette maniere, on pourroit, peut-être, s'imaginer que ce n'eſt ici qu'une queſtion de mots. Cependant elle influe trop dans la pratique pour être mépriſée : il s'agit moins des noms en eux-mêmes, que de déterminer les idées qu'on leur doit attacher, & ſur leſquelles on n'a pas été trop bien d'accord juſqu'ici.

Demandez à une perſonne qui chante, ce que c'eſt qu'un *ut*, elle vous dira que c'eſt le premier ton de la gamme : demandez la même choſe à un joueur d'inſtrumens, il vous répondra que c'eſt une telle touche de ſon Violon ou de ſon Clavecin. Ils ont tous deux raiſon ; ils s'accordent même en un ſens, & s'accorderoient tout-à-fait, ſi l'un ne ſe repréſentoit pas cette gamme comme mobile, & l'autre cet *ut* comme invariable.

Puiſque l'on eſt convenu d'un certain ſon à-peu-près fixe pour y régler la portée des voix & le diapaſon des inſtrumens, il faut que ce ſon ait néceſſairement un nom, & un nom fixe comme le ſon qu'il exprime; donnons-lui le nom d'*ut* : j'y conſens. Réglons enſuite ſur ce nom-là tous ceux des différens ſons de l'échelle générale, afin que nous puiſſions indiquer le rapport qu'ils ont avec lui & avec les différentes touches des inſtrumens : j'y conſens encore; & juſques-là le Symphoniſte a raiſon.

Mais ces ſons auxquels nous venons de donner des noms, & ces touches qui les font entendre, ſont diſpoſés de telle maniere qu'ils ont entr'eux & avec la touche *ut* certains rapports qui conſtituent proprement ce qu'on appelle ton, & ce ton dont *ut* eſt la fondamentale eſt celui que font entendre les touches noires de l'Orgue & du Clavecin quand on les joue dans un certain ordre, ſans qu'il ſoit poſſible d'employer toutes les mêmes touches pour quelque autre ton dont *ut* ne ſeroit pas la fondamentale, ni d'employer dans celui d'*ut* aucune des touches blan-

ches du clavier, lesquelles n'ont même aucun nom propre, & en prennent de différens, s'appellant tantôt dièses & tantôt bémols suivant les tons dans lesquels elles sont employées.

Or, quand on veut établir une autre fondamentale, il faut nécessairement faire un tel choix des sons qu'on veut employer, qu'ils aient avec elle précisément les mêmes rapports que le *re*, le *mi*, le *sol*, & tous les autres sons de la gamme naturelle avoient avec l'*ut*. C'est le cas où le Chanteur a droit de dire au Symphoniste : pourquoi ne vous servez-vous pas des mêmes noms pour exprimer les mêmes rapports ? Au reste, je crois peu nécessaire de remarquer qu'il faudroit toujours déterminer la fondamentale par son nom naturel, & que c'est seulement après cette détermination qu'elle prendroit le nom d'*ut*.

Il est vrai qu'en affectant toujours les mêmes noms aux mêmes touches de l'instrument & aux mêmes notes de la Musique, il semble d'abord qu'on établit un rapport plus direct entre cette note & cette touche, & que l'une excite plus

aiſément l'idée de l'autre, qu'on ne feroit en cherchant toujours une égalité de rapport entre les chiffres des notes & le chiffre fondamental d'un côté ; & de l'autre, entre le ſon fondamental & les touches de l'inſtrument.

On peut voir que je ne tâche pas d'énerver la force de l'objection ; oſerai-je me flatter à mon tour, que les préjugés n'ôteront rien à celle de mes réponſes ?

D'abord, je remarquerai que le rapport fixé par les mêmes noms entre les touches de l'inſtrument & les notes de la Muſique, a bien des exceptions & des difficultés auxquelles on ne fait pas toujours aſſez d'attention.

Nous avons trois clefs dans la Muſique, & ces trois clefs ont huit poſitions, ainſi, ſuivant ces différentes poſitions, voilà huit touches différentes pour la même poſition, & huit poſitions pour la même touche & pour chaque touche de l'inſtrument : il eſt certain que cette multiplication d'idées nuit à leur netteté; il y a même bien des Symphoniſtes qui ne les poſſédent jamais toutes à un certain point, quoique toutes les huit clefs

foient d'ufage fur plufieurs inftrumens.

Mais renfermons-nous dans l'examen de ce qui arrive fur une feule clef. On s'imagine que la même note doit toujours exprimer l'idée de la même touche, & cependant cela eft très-faux : car par des accidens fort communs, caufés par les dièfes & les bémols, il arrive à tout moment, non-feulement que la note *fi* devient la touche *ut*, que la note *mi* devient la touche *fa* & réciproquement, mais encore qu'une note diéfée à la clef & diéfée par accident, monte d'un ton tout entier, qu'un *fa* devient un *fol*, un *ut*, un *re*, &c. Et qu'au contraire par un double bémol, un *mi* deviendra un *re*, un *fi* un *la*, & ainfi des autres. Où en eft donc la précifion de nos idées ? Quoi ! je vois un *fol* & il faut que je touche un *la* ! Eft-ce là ce rapport fi jufte, fi vanté, auquel on veut facrifier celui de la modulation ?

Je ne nie pas cependant qu'il n'y ait quelques chofe de très-ingénieux, dans l'invention des accidens ajoutés à la clef pour indiquer, non pas les différens tons, car ils ne font pas toujours connus par-

là, mais les différentes altérations qu'ils causent. Ils n'expliquent pas mal la théorie des progressions, c'est dommage qu'ils fassent acheter si cher cet avantage par la peine qu'ils donnent dans la pratique du chant & des instrumens. Que me sert, à moi, de savoir qu'un tel demi-ton a changé de place, & que de-là on l'a transporté là pour en faire une note sensible, une quatrieme ou une sixieme note; si d'ailleurs je ne puis venir à bout de l'exécuter sans me donner la torture, & s'il faut que je me souvienne exactement de ces cinq dièses ou de ces cinq bémols pour les appliquer à toutes les notes que je trouverai sur les mêmes positions ou à l'octave, & cela précisément dans le tems que l'exécution devient la plus embarrassante par la difficulté particuliere de l'instrument? Mais ne nous imaginons pas que les Musiciens se donnent cette peine dans la pratique; ils suivent une autre route bien plus commode, & il n'y a pas un habile homme parmi eux qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention au degré du ton où

il se trouve & dont il connoît la progression, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte.

En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel est, peut-être, ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la Musique : car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, les rapports des sons & la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms & l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celles des sons. Le passage du *mi* au *fa* ou du *si* à l'*ut*, excite naturellement dans l'esprit du Musicien l'idée du demi-ton. Cependant, si l'on est dans le ton de *si* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *si* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa* est toujours d'un ton & jamais d'un demi-ton. Donc, au lieu de leur conserver des noms qui trompent

l'eſprit & qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il eſt important de leur en appliquer d'autres dont le ſens connu ne ſoit point contradictoire, & annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des ſons du ſyſtême diatonique ſe trouvent exprimés dans le majeur tant en montant qu'en deſcendant, dans l'octave compriſe entre deux *ut*, ſuivant l'ordre naturel, & dans le mineur, dans l'octave compriſe entre deux *la* ſuivant le même ordre en deſcendant ſeulement, car en montant le mode mineur eſt aſſujetti à des affections différentes qui préſentent de nouvelles réflexions pour la théorie, leſquelles ne ſont pas aujourd'hui de mon ſujet, & qui ne ſont rien au ſyſtême que je propoſe.

Je ne diſconviens pas qu'à l'égard des inſtrumens ma méthode ne s'écarte beaucoup de l'eſprit de la méthode ordinaire : mais comme je ne crois pas la méthode ordinaire extrêmement eſtimable, & que je crois même d'en démontrer les défauts, il faudroit toujours avant que de me condamner par-là, ſe mettre en état de me

convaincre, non pas de la différence ; mais du désavantage de la mienne.

Continuons d'en expliquer la mécanique. Je reconnois dans la Musique douze sons ou cordes originales, l'un desquels est le *C sol ut* qui sert de fondement à la gamme naturelle : prendre un des autres sons pour fondamental, c'est lui attribuer toutes les propriétés de l'*ut ;* c'est proprement transposer la gamme naturelle plus haut ou plus bas de tant de degrés. Pour déterminer ce son fondamental, je me sers du mot correspondant, c'est-à-dire, du *sol*, du *re*, du *la*, &c. & je l'écris à la marge au haut de l'air que je veux noter : alors ce *sol* ou ce *re* qu'on peut appeller la clef, devient *ut*, & servant de fondement à un nouveau ton & à une nouvelle gamme, toutes les notes du Clavier lui deviennent relatives, & ce n'est alors qu'en vertu du rapport qu'elles ont avec ce son fondamental, qu'elles peuvent être employées.

C'est-là, quoiqu'on en puisse dire, le vrai principe auquel il faut s'attacher dans la composition, dans le prélude, & dans le Chant ; & si vous prétendez conser-

ver aux notes leurs noms naturels, il faut néceſſairement que vous les conſidériez tout à la fois ſous une double relation, ſavoir, par rapport au *C ſol ut* & à la gamme naturelle, & par rapport au ſon fondamental particulier, ſur lequel vous êtes contraint d'en regler le progrès & les altérations. Il n'y a qu'un ignorant qui joue des dièſes & des bémols ſans penſer au ton dans lequel il eſt ; alors, Dieu ſait quelle juſteſſe il peut y avoir dans ſon jeu !

Pour former donc un éleve ſuivant ma méthode, je parle de l'inſtrument, car pour le Chant la choſe eſt ſi aiſée qu'il ſeroit ſuperflu de s'y arrêter ; il faut d'abord lui apprendre à connoître & à toucher par leur nom naturel, c'eſt-à-dire, ſur la clef d'*ut*, toutes les touches de ſon inſtrument. Ces premiers noms lui doivent ſervir de regle pour trouver enſuite les autres fondamentales, & toutes les modulations poſſibles des tons majeurs auxquels ſeul il ſuffit de faire attention, comme je l'expliquerai bientôt.

Je viens enſuite à la clef *ſol*, & après

lui avoir fait toucher le *fol*, je l'avertis que ce *fol* devenant la fondamentale du ton, doit alors s'appeller *ut*, & je lui fais parcourir fur cet *ut* toute la gamme naturelle en-haut & en-bas fuivant l'étendue de fon inftrument: comme il y aura quelque différence dans la touche ou dans la difpofition des doigts à caufe du demi-ton tranfpofé, je la lui ferai remarquer. Après l'avoir exercé quelque tems fur ces deux tons, je l'amenerai à la clef *re*, & lui faifant appeller *ut* le *re* naturel, je lui fais recommencer fur cet *ut* une nouvelle gamme, & parcourant ainfi toutes les fondamentales de quinte en quinte, il fe trouvera enfin dans le cas d'avoir préludé en mode majeur fur les douze cordes du fyftême chromatique, & de connoître parfaitement le rapport & les affections différentes de toutes les touches de fon inftrument, fur chacun de ces douze différens tons.

Alors je lui mets de la Mufique aifée entre les mains. La clef lui montre quelle touche doit prendre la dénomination d'*ut*, & comme il a appris à trouver le *mi* & le *fol*, &c. c'eft-à-dire, la tierce majeure

& la quinte, &c. ſur cette fondamentale, un 3 & un 5 ſont bientôt pour lui des ſignes familiers, & ſi les mouvemens lui étoient connus & que l'inſtrument n'eût pas ſes difficultés particulieres, il ſeroit dès-lors en état d'exécuter à livre ouvert toute ſorte de Muſique ſur tous les tons & ſur toutes les clefs. Mais avant que d'en dire davantage ſur cet article, il faut achever d'expliquer la partie qui regarde l'expreſſion des ſons.

A l'égard du mode mineur, j'ai déjà remarqué que la nature ne nous l'avoit point enſeigné directement. Peut-être vient-il d'une ſuite de la progreſſion dont j'ai parlé dans l'expérience des tuyaux, où l'on trouve qu'à la quatrieme quinte cet *ut* qui avoit ſervi de fondement à l'opération, fait une tierce mineure avec le *la* qui eſt alors le ſon fondamental. Peut-être eſt-ce auſſi de-là que naît cette grande correſpondance entre le mode majeur *ut* & le mode mineur de ſa ſixieme note, & réciproquement entre le mode mineur *la* & le mode majeur de ſa médiante.

De plus; la progreſſion des ſons affectés au mode mineur eſt préciſément la

même qui ſe trouve dans l'octave compriſe entre deux *la*, puiſque, ſuivant Monſieur Rameau, il eſt eſſentiel au mode mineur d'avoir ſa tierce & ſa ſixte mineures, & qu'il n'y a que cette octave où, tous les autres ſons étant ordonnés comme ils doivent l'être, la tierce & la ſixte ſe trouvent mineures naturellement.

Prenant donc *la* pour le nom de la tonique des tons mineurs, & l'exprimant par le chiffre 6, je laiſſerai toujours à ſa médiante *ut* le privilege d'être, non pas tonique, mais fondamentale caractériſtique; je me conformerai en cela à la nature qui ne nous fait point connoître de fondamentale proprement dite dans les tons mineurs, & je conſerverai à la fois l'uniformité dans les noms des notes & dans les chiffres qui les expriment, & l'analogie qui ſe trouve entre les modes majeur & mineur pris ſur les deux cordes *ut* & *la*.

Mais cet *ut* qui par la tranſpoſition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs, & celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par con-

ſéquent

séquent, être pris sur chacune des douze cordes du systême chromatique, & pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le nom de cette corde prise sur le clavier dans l'ordre naturel. On voit par-là que si le Chant est dans le ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur, il faudra écrire *ut* à la marge; si le Chant est dans le ton de *re* majeur ou de *si* mineur, il faut écrire *re* à la marge; pour le ton de *mi* majeur ou d'*ut* dièse mineur, on écrira *mi* à la marge, & ainsi de suite, c'est-à-dire, que la note écrite à la marge, ou la clef désigne précisément la touche du clavier qui doit s'appeller *ut*, & par conséquent être tonique dans le ton majeur, médiante dans le mineur & fondamentale dans tous les deux: sur quoi l'on remarquera que j'ai toujours appellé cet *ut* fondamentale & non pas tonique, parce qu'elle ne l'est que dans les tons majeurs, mais qu'elle sert également de fondement à la relation & au nom des notes, & même aux différentes octaves dans l'un & l'autre mode: mais à le bien prendre, la connoissance de cette clef n'est d'usage que pour les instrumens,

& ceux qui chantent n'on jamais besoin d'y faire attention.

Il suit de-là que la même clef sous le même nom d'*ut*, désigne cependant, deux tons différens, savoir, le majeur dont elle est tonique & le mineur dont elle est médiante, & dont, par conséquent, la tonique est une tierce au-dessous d'elle. Il suit encore que les mêmes noms des notes & les notes affectées de la même maniere, du moins en descendant, servent également pour l'un & l'autre mode, de sorte que non-seulement on n'a pas besoin de faire une étude particuliere des modes mineurs ; mais que même on seroit à la rigueur dispensé de les connoître, les rapports exprimés par les mêmes chiffres n'étant point différens, quand la fondamentale est tonique, que quand elle est médiante : cependant pour l'évidence du ton & pour la facilité du prélude, on écrira la clef tout simplement quand elle sera tonique, & quand elle sera médiante on ajoutera au-dessous d'elle une petite ligne horizontale. (*Voyez* la pl. Ex. 7. & 8.)

Il faut parler à présent des changemens

de ton : mais comme les altérations accidentelles des ſons s'y préſentent ſouvent, & qu'elles ont toujours lieu dans le mode mineur, en montant de la dominante à la tonique, je dois auparavant en expliquer les ſignes.

Le dièſe s'exprime par une petite ligne oblique, qui croiſe la note en montant de gauche à droite, *ſol* dièſe, par exemple, s'exprime ainſi, ꞩ. *Fa* dièſe ainſi, 4. Le bémol s'exprime auſſi par une ſemblable ligne qui croiſe la ligne en deſcendant, 7, 3, & ces ſignes, plus ſimples que ceux qui ſont en uſage, ſervent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils cauſent.

Pour le bécarre, il n'eſt devenu néceſſaire que par le mauvais choix du dièſe & du bémol, parce qu'étant des caracteres ſéparés des notes qu'ils alterent, s'il s'en trouve pluſieurs de ſuite, ſous l'un ou l'autre de ces ſignes, on ne peut jamais diſtinguer celles qui doivent être affectées de celles qui ne le doivent pas, ſans ſe ſervir du bécarre. Mais comme par mon ſyſtême, le ſigne de l'altération, outre la ſimplicité de ſa figure, a encore

l'avantage d'être toujours inhérent à la note altérée, il eſt clair que toutes celles auxquelles on ne le verra point, devront être exécutées au ton naturel qu'elles doivent avoir ſur la fondamentale où l'on eſt. Je retranche donc le bécarre comme inutile, & je le retranche encore comme équivoque, puiſqu'il eſt commun de le trouver employé en deux ſens tout oppoſés : car les uns s'en ſervent pour ôter l'altération cauſée par les ſignes de la clef, & les autres, au contraire, pour remettre la note au ton qu'elle doit avoir conformément à ces mêmes ſignes.

A l'égard des changemens de ton, ſoit pour paſſer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il pourroit ſuffire de changer la clef: mais comme il eſt extrêmement avantageux de ne point rendre la connoiſſance de cette clef néceſſaire à ceux qui chantent, & que, d'ailleurs, il faudroit une certaine habitude pour trouver facilement le rapport d'une clef à l'autre, voici la précaution qu'il y faut ajouter. Il n'eſt queſtion que d'exprimer la premiere note de ce changement, de maniere à repréſenter ce qu'elle étoit

dans le ton d'où l'on ſort, & ce qu'elle eſt dans celui où l'on entre. Pour cela, j'écris d'abord cette premiere note entre deux doubles lignes perpendiculaires par le chiffre qui la repréſente dans le ton précédent, ajoutant au-deſſus d'elle la clef ou le nom de la fondamentale du ton où l'on va entrer : j'écris enſuite cette même note par le chiffre qui l'exprime dans le ton qu'elle commence. De ſorte qu'eu égard à la ſuite du Chant, le premier chiffre indique le ton de la note, & le ſecond ſert à en trouver le nom.

Vous voyez (pl. Ex. 9.) non-ſeulement que du ton de *ſol* vous paſſez dans celui d'*ut*, mais que la note *fa* du ton précédent eſt la même que la note *ut* qui ſe trouve la premiere dans celui où vous entrez.

Dans cet autre exemple, (*Voyez* Ex. 10.) la premiere note *ut* du premier changement ſeroit le *mi* bémol du mode précédent, & la premiere note *mi* du ſecond changement ſeroit l'*ut* dièſe du mode précédent, comparaiſon très-commode pour les voix & même pour les inſtrumens, leſquels ont de plus l'avantage du chan-

gement de clef. On y peut remarquer aussi que dans les changemens de mode, la fondamentale change toujours, quoique la tonique reste la même ; ce qui dépend des regles que j'ai expliquées ci-devant.

Il reste dans l'étendue du clavier une difficulté dont il est tems de parler. Il ne suffit pas de connoître le progrès affecté à chaque mode, la fondamentale qui lui est propre, si cette fondamentale est tonique ou médiante, ni enfin de la savoir rapporter à la place qui lui convient, dans l'étendue de la gamme naturelle ; mais il faut encore savoir à quelle octave, & en un mot à quelle touche précise du clavier elle doit appartenir.

Le grand clavier ordinaire a cinq octaves d'étendue, & je m'y bornerai pour cette explication, en remarquant seulement qu'on est toujours libre de le prolonger de part & d'autre tout aussi loin qu'on voudra, sans rendre la note plus diffuse ni plus incommode.

Supposons donc que je sois à la clef d'*ut*, c'est-à-dire au son d'*ut* majeur, ou de *la* mineur qui constitue le clavier na-

turel. Le clavier ſe trouve alors diſpoſé de ſorte que depuis le premier *ut* d'en-bas juſqu'au dernier *ut* d'en-haut, je trouve quatre octaves completes outre les deux portions qui reſtent en haut & en bas entre l'*ut* & le *fa*, qui termine le clavier de part & d'autre.

J'appelle A, la premiere octave compriſe entre l'*ut* d'en-bas & le ſuivant vers la droite, c'eſt-à-dire, tout ce qui eſt renfermé entre 1 & 7 incluſivement. J'appelle B l'octave qui commence au ſecond *ut*, comptant de même vers la droite; C la troiſieme, D la quatrieme, &c. juſqu'à E, où commence une cinquieme octave qu'on pouſſeroit plus haut ſi l'on vouloit. A l'égard de la portion d'en-bas qui commence au premier *fa*, & ſe termine au premier *ſi*, comme elle eſt imparfaite, ne commençant point par la fondamentale, nous l'appellerons l'octave X; & cette lettre X ſervira dans toute ſorte de tons, à déſigner les notes qui reſteront au bas du clavier au-deſſous de la premiere tonique.

Suppoſons que je veuille noter un air à la clef d'*ut*, c'eſt-à-dire, au ton d'*ut*

majeur, ou de *la* mineur ; j'écris *ut* au haut de la page à la marge, & je le rends médiante ou tonique, ſuivant que j'y ajoute ou non la petite ligne horizontale.

Sachant ainſi quelle corde doit être la fondamentale du ton, il n'eſt plus queſtion que de trouver dans laquelle des cinq octaves roule davantage le Chant que j'ai à exprimer, & d'en écrire la lettre au commencement de la ligne ſur laquelle je place mes notes. Les deux eſpaces au-deſſus & au-deſſous repréſenteront les étages contigus, & ſerviront pour les notes qui peuvent excéder en haut ou en bas l'octave repréſentée par la lettre que j'ai miſe au commencement de la ligne. J'ai déjà remarqué que ſi le Chant ſe trouvoit aſſez bizarre pour paſſer cette étendue, on ſeroit toujours libre d'ajouter une ligne en haut ou en bas, ce qui peut quelquefois avoir lieu pour les inſtrumens.

Mais comme les octaves ſe comptent toujours d'une fondamentale à l'autre, & que ces fondamentales ſont différentes, ſuivant les différens tons où l'on eſt, les octaves ſe prennent auſſi ſur diffé-

rens degrés, & ſont, tantôt plus hautes ou plus baſſes, ſuivant que leur fondamentale eſt éloignée du *C ſol ut* naturel.

Pour repréſenter clairement cette méçanique, j'ai joint içi (*Voyez* la Planche) une table générale de tous les ſons du clavier, ordonnés par rapport aux douze cordes du ſyſtême chromatique, priſes ſucceſſivement pour fondamentales.

On y voit d'une maniere ſimple & ſenſible le progrès des différens ſons, par rapport au ton où l'on eſt. On verra auſſi par l'explication ſuivante, comment elle facilite la pratique des inſtrumens, au point de n'en faire qu'un jeu, non-ſeulement par rapport aux inſtrumens à touches marquées, comme le Baſſon, le Hautbois, la Flûte, la Baſſe-de-Viole, & le Clavecin, mais encore à l'égard du Violon, du Violoncelle & de toute autre eſpece ſans exception.

Cette table repréſente toute l'étendue du clavier, combiné ſur les douze cordes : le clavier naturel, où l'*ut* conſerve ſon nom propre, ſe trouve ici au ſixieme rang marqué par une étoile à chaque extré-

mité, & c'eſt à ce rang que tous les autres doivent ſe rapporter, comme au terme commun de comparaiſon. On voit qu'il s'étend depuis le *fa* d'en-bas juſqu'à celui d'en-haut, à la diſtance de cinq octaves, qui font ce qu'on appelle le grand clavier.

J'ai déjà dit que l'intervalle compris depuis le premier 1 juſqu'au premier 7 qui le ſuit vers la droite, s'appelle A; que l'intervalle compris depuis le ſecond 1 juſqu'à l'autre 7, s'appelle l'octave B; l'autre, l'octave C, &c. juſqu'au cinquieme 1, où commence l'octave E, que je n'ai portée ici que juſqu'au *fa*. A l'égard des quatre notes qui ſont à la gauche du premier *ut*, j'ai dit encore qu'elles appartiennent à l'octave X, à laquelle je donne ainſi une lettre hors de rang, pour exprimer que cette octave n'eſt pas complete, parce qu'il faudroit, pour parvenir juſqu'à l'*ut*, deſcendre plus bas que le clavier ne le permet.

Mais ſi je ſuis dans un autre ton, comme, par exemple, à la clef de *re*, alors ce *re*, change de nom & devient *ut*,

c'eſt pourquoi l'octave A, compriſe depuis la premiere tonique juſqu'à ſa ſeptieme note, eſt d'un degré plus élevée que l'octave correſpondante du ton précédent, ce qu'il eſt aiſé de voir par la table, puiſque cet *ut* du troiſieme rang, c'eſt-à-dire, de la clef de *re*, correſpond au *re* de la clef naturelle d'*ut*, ſur lequel il tombe perpendiculairement, & par la même raiſon, l'octave X y a plus de notes que la même octave de la clef d'*ut*, parce que les octaves en s'élevant davantage, s'éloignent de la plus baſſe note du clavier.

Voilà pourquoi les octaves montent depuis la clef d'*ut* juſqu'à la clef de *mi* & deſcendent depuis la même clef d'*ut* juſqu'à celle de *fa*; car ce *fa* qui eſt la plus baſſe note du clavier, devient alors fondamentale, & commence, par conſéquent, la premiere octave A.

Tout ce qui eſt donc compris entre les deux premieres lignes obliques vers la gauche, eſt toujours de l'octave A, mais à différens degrés, ſuivant le ton où l'on eſt. La même touche, par exemple, ſera *ut* dans le ton majeur de *mi*,

re dans celui de *re*, *mi* dans celui d'*ut*; *fa* dans celui de *si*, *sol* dans celui de *la*, *la* dans celui de *sol*, *si* dans celui de *fa*. C'est toujours la même touche, parce que c'est la même colonne, & c'est la même octave, parce que cette colonne est renfermée entre les mêmes lignes obliques. Donnons un exemple de la façon d'exprimer le ton, l'octave & la touche sans équivoque. (*Voyez* la Pl. Exemple 11.)

Cet exemple est à la clef de *re*, il faut donc le rapporter au quatrieme rang, répondant à la même clef, l'octave B, marquée sur la ligne, montre que l'intervalle supérieur dans lequel commence le chant, répond à l'octave supérieure C : ainsi la note 3, marquée d'un *a* dans la table, est justement celle qui répond à la premiere de cet exemple. Ceci suffit pour faire entendre que dans chaque partie on doit mettre sur le commencement de la ligne, la lettre correspondante à l'octave, dans laquelle le chant de cette partie roule le plus, & que les espaces qui sont au-dessus & au-dessous, seront pour les octaves supérieure & inférieure.

Les lignes horizontales ſervent à ſéparer, de demi-ton en demi-ton, les différentes fondamentales, dont les noms ſont écrits à la droite de la table.

Les lignes perpendiculaires montrent que toutes les notes traverſées de la même ligne, ne ſont toujours qu'une même touche, dont le nom naturel, ſi elle en a un, ſe trouve au ſixieme rang, & les autres noms dans les autres rangs de la même colonne ſuivant les différens tons où l'on eſt. Ces lignes perpendiculaires ſont de deux ſortes; les unes noires, qui ſervent à montrer que les chiffres qu'elles joignent repréſentent une touche naturelle, & les autres ponctuées, qui ſont pour les touches blanches ou altérées, de façon qu'en quelque ton que l'on ſoit, on peut connoître ſur le champ, par le moyen de cette table, quelles ſont les notes qu'il faut altérer pour exécuter dans ce ton-là.

Les clefs que vous voyez au commencement, ſervent à déterminer quelle note doit porter le nom d'*ut*, & à marquer le ton comme je l'ai déjà dit; il y en a cinq qui peuvent être doubles, parce

que le bémol de la ſupérieure marqué *b*, & le dièſe de l'inférieure marqué *d*, produiſent le même effet (*). Il ne ſera pas mal cependant de s'en tenir aux dénominations que j'ai choiſies, & qui, abſtraction faite de toute autre raiſon, ſont du moins préférables, parce qu'elles ſont les plus uſitées.

Il eſt encore aiſé, par le moyen de cette table, de marquer préciſément l'étendue de chaque partie, tant vocale qu'inſtrumentale, & la place qu'elle occupera dans ces différentes octaves ſuivant le ton où l'on ſera.

Je ſuis convaincu qu'en ſuivant exactement les principes que je viens d'expliquer, il n'eſt point de Chant qu'on ne ſoit en état de ſolfier en très-peu de tems, & de trouver de même ſur quelque inſtrument que ce ſoit, avec toute la facilité poſſible. Rappellons un peu en détail ce que j'ai dit ſur cet article.

(*) Ce n'eſt qu'en vertu du tempérament que la même touche peut ſervir de dièſe à l'une & de bémol à l'autre, puiſque d'ailleurs, perſonne n'ignore que la ſomme de deux demi-tons mineurs ne ſauroit faire un ton.

Au lieu de commencer d'abord à faire exécuter machinalement des Airs à cet Ecolier ; au lieu de lui faire toucher, tantôt des dièſes, tantôt des bémols, ſans qu'il puiſſe concevoir pourquoi il le fait, que le premier ſoin du Maître ſoit de lui faire connoître à fond tous les ſons de ſon inſtrument, par rapport aux différens tons ſur leſquels ils peuvent être pratiqués.

Pour cela, après lui avoir appris les noms naturels de toutes les touches de ſon inſtrument, il faut lui préſenter un autre point de vue, & le rappeller à un principe général Il connoît déjà tous les ſons de l'octave ſuivant l'échelle naturelle, il eſt queſtion, à préſent, de lui en faire faire l'analyſe. Suppoſons-le devant un Clavecin. Le clavier eſt diviſé en ſoixante & une touches : on lui explique que ces touches priſes ſucceſſivement, & ſans diſtinction de blanches ni de noires, expriment des ſons qui, de gauche à droite, vont en s'élevant de demi-ton en demi-ton. Prenant la touche *ut* pour fondement de notre opération, nous trouverons toutes les autres de l'échelle naturelle, diſpoſées à ſon égard de la maniere ſuivante.

La deuxieme note, *re*, à un ton d'intervalle vers la droite, c'eſt-à-dire, qu'il faut laiſſer une touche intermédiaire entre l'*ut* & le *re*, pour la diviſion des deux demi-tons.

La troiſieme, *mi*, à un autre ton du *re* & à deux tons de l'*ut*, de ſorte qu'entre le *re* & le *mi*, il faut encore une touche intermédiaire.

La quatrieme, *fa*, à un demi-ton du *mi* & à deux tons & demi de l'*ut* : par conſéquent, le *fa* eſt la touche qui ſuit le *mi* immédiatement, ſans en laiſſer aucune entre-deux.

La cinquieme, *ſol*, à un ton du *fa*, & à trois tons & demi de l'*ut*; il faut laiſſer une touche intermédiaire.

La ſixieme, *la*, à un ton du *ſol*, & à quatre tons & demi de l'*ut*; autre touche intermédiaire.

La ſeptieme, *ſi*, à un ton du *la*, & à cinq tons & demi de l'*ut*; autre touche intermédiaire.

La huitieme, *ut* d'en-haut, à demi-ton du *ſi*, & à ſix tons du premier *ut* dont elle eſt l'octave, par conſéquent le

ſi

si eſt contigu à l'*ut* qui le ſuit, ſans touche intermédiaire.

En continuant ainſi tout le long du clavier, on n'y trouvera que la replique des mêmes intervalles, & l'Ecolier ſe les rendra aiſément familiers, de même que les chiffres qui les expriment & qui marquent leur diſtance de l'*ut* fondamental. On lui fera remarquer qu'il y a une touche intermédiaire entre chaque degré de l'octave, excepté entre le *mi* & le *fa*, & entre le *ſi* & l'*ut* d'en-haut, où l'on trouve deux intervalles de demi-ton chacun, qui ont leur poſition fixe dans l'échelle.

On obſervera auſſi qu'à la clef d'*ut* toutes les touches noires ſont juſtement celles qu'il faut prendre, & que toutes les blanches ſont les intermédiaires qu'il faut laiſſer. On ne cherchera point à lui faire trouver du myſtere dans cette diſtribution, & l'on lui dira ſeulement que comme le clavier ſeroit trop étendu ou les touches trop petites, ſi elles étoient toutes uniformes, & que d'ailleurs la clef d'*ut* eſt la plus uſitée dans la Muſique, on a, pour plus de commodité,

rejetté hors des intervalles les touches blanches, qui n'y ſont que de peu d'uſage. On ſe gardera bien auſſi d'affecter un air ſavant en lui parlant des tons & des demi-tons majeurs & mineurs, des comma, du tempérament; tout cela eſt abſolument inutile à la pratique, du moins pour ce tems-là; en un mot, pour peu qu'un Maître ait d'eſprit & qu'il poſſede ſon Art, il a tant d'occaſions de briller en inſtruiſant, qu'il eſt inexcuſable quand ſa vanité eſt à pure perte pour le Diſciple.

Quand on trouvera que l'Ecolier poſſede aſſez bien ſon clavier naturel, on commencera alors à le lui faire tranſpoſer ſur d'autres clefs, en choiſiſſant d'abord celles où les ſons naturels ſont les moins altérés. Prenons, par exemple, la clef de *ſol*.

Ce mot *ſol*, direz-vous à l'Ecolier, écrit ainſi à la marge, ſignifie qu'il faut tranſporter au *ſol* & à ſon octave le nom & toutes les propriétés de l'*ut* & de la gamme naturelle. Enſuite, après l'avoir exhorté à ſe rappeller la diſpoſition des tons de cette gamme, vous l'inviterez à l'appliquer dans le même ordre au *ſol*

considéré comme fondamentale, c'est-à-dire, comme un *ut*; d'abord, il sera question de trouver le *re;* si l'Ecolier est bien conduit, il le trouvera de lui-même, & touchera le *la* naturel, qui est précisément par rapport au *sol* dans la même situation que le *re* par rapport à l'*ut;* pour trouver le *mi*, il touchera le *si;* pour trouver le *fa* il touchera l'*ut*, & vous lui ferez remarquer qu'effectivement ces deux dernieres touches donnent un demi-ton d'intervalle intermédiaire, de même que le *mi* & le *fa* dans l'échelle naturelle. En poursuivant de même, il touchera le *re* pour le *sol*, & le *mi* pour le *la*. Jusqu'ici il n'aura trouvé que des touches naturelles pour exprimer dans l'octave *sol* l'échelle de l'octave *ut ;* de sorte que si vous poursuivez, & que vous demandiez le *si* sans rien ajouter, il est presque immanquable qu'il touchera le *fa* naturel : alors vous l'arrêterez-là, & vous lui demanderez s'il ne se souvient pas qu'entre le *la* & le *si* naturel, il a trouvé un intervalle d'un ton & une touche intermédiaire : vous lui montrerez en même tems cet intervalle à la clef d'*ut*, & revenant

à celle de *ſol*, vous lui placerez le doigt ſur le *mi* naturel que vous nommerez *la* en demandant où eſt le *ſi ;* alors il ſe corrigera ſurement & touchera le *fa* dièſe ; peut-être touchera-t-il le *ſol :* mais au lieu de vous impatienter, il faut ſaiſir cette occaſion de lui expliquer ſi bien la regle des tons & demi-tons, par rapport à l'octave *ut*, & ſans diſtinction de touches noires & blanches, qu'il ne ſoit plus dans le cas de pouvoir s'y tromper.

Alors il faut lui faire parcourir le clavier de haut en bas, & de bas en haut, en lui faiſant nommer les touches conformément à ce nouveau ton, vous lui ferez auſſi obſerver que la touche blanche qu'on y emploie, y devient néceſſaire pour conſtituer le demi-ton, qui doit être entre le *ſi* & l'*ut* d'en-haut, & qui ſeroit ſans cela entre le *la* & le *ſi*, ce qui eſt contre l'ordre de la gamme. Vous aurez ſoin, ſur-tout, de lui faire concevoir qu'à cette clef-là, le *ſol* naturel eſt réellement un *ut*, le *la* un *re*, le *ſi* un *mi*, &c. De ſorte que ces noms & la poſition de leurs touches relatives lui deviennent auſſi familieres qu'à la clef d'*ut*, & que

tant qu'il eſt à la clef de *ſol*, il n'enviſage le clavier que par cette ſeconde expoſition.

Quand on le trouvera ſuffiſamment exercé, on le mettra à la clef de *re*, avec les mêmes précautions, & on l'amenera aiſément à y trouver de lui-même le *mi* & le *ſi* ſur deux touches blanches : cette troiſieme clef achevera de l'éclaircir ſur la ſituation de tous les tons de l'échelle, relativement à quelque fondamentale que ce ſoit, & vraiſemblablement il n'aura plus beſoin d'explication pour trouver l'ordre des tons ſur toutes les autres fondamentales.

Il ne ſera donc plus queſtion que de l'habitude, & il dépendra beaucoup du Maître de contribuer à la former, s'il s'applique à faciliter à l'Ecolier la pratique de tous les intervalles, par des remarques ſur la poſition des doigts, qui lui en rendent bientôt la mécanique familiere.

Après cela, de courtes explications ſur le mode mineur, ſur les altérations qui lui ſont propres, & ſur celles qui naiſſent de la modulation dans le cours d'une même piece, un Ecolier bien conduit

par cette méthode, doit ſavoir à fond ſon clavier ſur tous les tons dans moins de trois mois; donnons-lui en ſix, au bout deſquels nous partirons de-là pour le mettre à l'exécution, & je ſoutiens que s'il a d'ailleurs quelque connoiſſance des mouvemens, il jouera dès-lors à livre ouvert les airs notés par mes caracteres, ceux, du moins, qui ne demanderont pas une grande habitude dans le doigter. Qu'il mette ſix autres mois à ſe perfectionner la main & l'oreille, ſoit pour l'harmonie, ſoit pour la meſure; & voilà dans l'eſpace d'un an un Muſicien du premier ordre, pratiquant également toutes les clefs, connoiſſant les modes & tous les tons, toutes les cordes qui leur ſont propres, toute la ſuite de la modulation, & tranſpoſant toute piece de Muſique dans toutes ſortes de tons avec la plus parfaite facilité.

C'eſt ce qui me paroît découler évidemment de la pratique de mon ſyſtême, & que je ſuis prêt de confirmer, non-ſeulement par des preuves de raiſonnement, mais par l'expérience, aux yeux de quiconque en voudra voir l'effet.

Au reste, ce que j'ai dit du Clavecin s'applique de même à tout autre instrument, avec quelques légeres différences par rapport aux instrumens à manche, qui naissent des différentes altérations propres à chaque ton : comme je n'écris ici que pour les Maîtres à qui cela est connu, je n'en dirai que ce qui est absolument nécessaire, pour mettre dans son jour une objection qu'on pourroit m'opposer, & pour en donner la solution.

C'est un fait d'expérience que les différens tons de la Musique ont tous certain caractere qui leur est propre & qui les distingue chacun en particulier. L'*A mi la* majeur, par exemple, est brillant; l'*F ut fa* est majestueux; le *si* bémol majeur est tragique; le *fa* mineur est triste; l'*ut* mineur est tendre; & tous les autres tons ont de même, par préférence, je ne sais quelle aptitude à exciter tel ou tel sentiment, dont les habiles Maîtres savent bien se prévaloir. Or, puisque la modulation est la même dans tous les tons majeurs, pourquoi un ton majeur exciteroit-il une passion plutôt qu'un autre ton majeur? Pourquoi le même passage

du *re* au *ſa* produit-il des effets différens ; quand il eſt pris ſur différentes fondamentales, puiſque le rapport demeure le même ? Pourquoi cet air joué en *A mi la* ne rend-il plus cette expreſſion qu'il avoit en *G re ſol* ? Il n'eſt pas poſſible d'attribuer cette différence au changement de fondamentale ; puiſque, comme je l'ai dit, chacune de ces fondamentales, priſe ſéparément, n'a rien en elle qui puiſſe exciter d'autre ſentiment que celui du ſon haut ou bas qu'elle fait entendre : ce n'eſt point proprement par les ſons que nous ſommes touchés : c'eſt par les rapports qu'ils ont entr'eux, & c'eſt uniquement par le choix de ces rapports charmans, qu'une belle compoſition peut émouvoir le cœur en flattant l'oreille. Or, ſi le rapport d'un *ut* à un *ſol*, ou d'un *re* à un *la* eſt le même dans tous les tons, pourquoi produit-il différens effets ?

Peut-être trouveroit-on des Muſiciens embarraſſés d'en expliquer la raiſon ; & elle ſeroit, en effet, très-inexplicable, ſi l'on admettoit à la rigueur cette identité de rapport dans les ſons exprimés par les mêmes noms, & repréſentés par les intervalles ſur tous les tons.

Mais ces rapports ont entr'eux de légeres différences, ſuivant les cordes ſur leſquelles ils ſont pris, & ce ſont ces différences, ſi petites en apparence, qui cauſent dans la Muſique cette variété d'expreſſions ſenſible à toute oreille délicate, & ſenſible à tel point, qu'il eſt peu de Muſicien, qui en écoutant un concert, ne connoiſſe en quel ton l'on exécute actuellement.

Comparons, par exemple, le *C ſol ut* mineur, & le *D la re*. Voilà deux modes mineurs deſquels tous les ſons ſont exprimés par les mêmes intervalles & par les mêmes noms, chacun relativement à ſa tonique : cependant l'affection n'eſt point la même, & il eſt inconteſtable que le *C ſol ut* eſt plus touchant que le *D la re*. Pour en trouver la raiſon, il faut entrer dans une recherche aſſez longue dont voici à-peu-près le réſultat. L'intervalle qui ſe trouve entre la tonique *re* & ſa ſeconde note, eſt un peu plus petit que celui qui ſe trouve entre la tonique du *C ſol ut* & ſa ſeconde note ; au contraire, le demi-ton qui ſe trouve entre la ſeconde note & la mé-

diante du *D la re*, eſt un peu plus grand que celui qui eſt entre la ſeconde note & la médiante du *C ſol ut;* de ſorte que la tierce mineure reſtant à-peu-près égale de part & d'autre, elle eſt partagée dans le *C ſol ut* en deux intervalles un peu plus inégaux que dans le *D la re*, ce qui rend l'intervalle du demi-ton plus petit de la même quantité dont celui du ton eſt plus grand.

On trouve auſſi, par l'accord ordinaire du Clavecin, le demi-ton compris entre le *ſol* naturel & le *la* bémol, un peu plus petit que celui qui eſt entre le *la* & le *ſi* bémol. Or plus les deux ſons qui forment un demi-ton ſe rapprochent, & plus le paſſage eſt tendre & touchant, c'eſt l'expérience qui nous l'apprend, & c'eſt, je crois, la véritable raiſon pour laquelle le mode mineur du *C ſol ut* nous attendrit plus que celui du *D la re;* que ſi, cependant, la diminution vient juſqu'à cauſer de l'altération à l'harmonie, & jetter de la dureté dans le Chant, alors le ſentiment ſe change en triſteſſe, & c'eſt l'effet que nous éprouvons dans l'*F ut fa* mineur.

En continuant nos recherches dans ce goût-là, peut-être parviendrions-nous à-peu-près à trouver par ces différences légeres qui subsistent dans les rapports des sons & des intervalles, les raisons des différens sentimens excités par les divers tons de la Musique. Mais si l'on vouloit aussi trouver la cause de ces différences, il faudroit entrer pour cela dans un détail dont mon sujet me dispense, & qu'on trouvera suffisamment expliqué dans les ouvrages de Monsieur Rameau. Je me contenterai de dire ici en général que, comme il a fallu pour éviter de multiplier les sons, faire servir les mêmes à plusieurs usages, on n'a pu y réussir qu'en les altérant un peu, ce qui fait qu'eu égard à leurs différens rapports, ils perdent quelque chose de la justesse qu'ils devroient avoir. Le *mi*, par exemple, considéré comme tierce majeure d'*ut*, n'est point, à la rigueur, le même *mi* qui doit faire la quinte du *la*; la différence est petite, à la vérité, mais enfin elle existe, & pour la faire évanouir il a fallu tempérer un peu cette quinte: par ce moyen on n'a employé

que le même ſon pour ces deux uſages : mais de-là vient auſſi que le ton du *re* au *mi* n'eſt pas de la même eſpece que celui de l'*ut* au *re*, & ainſi des autres.

On pourroit donc me reprocher que j'anéantis ces différences par mes nouveaux ſignes, & que, par-là même, je détruis cette variété d'expreſſion ſi avantageuſe dans la Muſique. J'ai bien des choſes à répondre à tout cela.

En premier lieu ; le tempérament eſt un vrai défaut ; c'eſt une altération que l'art a cauſée à l'harmonie, faute d'avoir pu mieux faire. Les harmoniques d'une corde ne nous donnent point de quinte tempérée, & la mécanique du tempérament introduit dans la modulation des tons ſi durs, par exemple, le *re* & le *ſol* dièſes, qu'ils ne ſont pas ſupportables à l'oreille. Ce ne ſeroit donc pas une faute que d'éviter ce défaut, & ſurtout dans les caracteres de la Muſique, qui, ne participant pas au vice de l'inſtrument, devroient, du moins par leur ſignification, conſerver toute la pureté de l'harmonie.

De plus ; les altérations causées par les différens tons, ne sont point pratiquées par les voix ; l'on n'entonne point, par exemple, l'intervalle 45, autrement que l'on entonneroit celui-ci 56, quoique cet intervalle ne soit pas tout-à-fait le même, & l'on module en chantant avec la même justesse dans tous les tons malgré les altérations particulieres que l'imperfection des instrumens introduit dans ces différens tons, & à laquelle la voix ne se conforme jamais, à moins qu'elle n'y soit contrainte par l'unisson des instrumens.

La nature nous apprend à moduler sur tous les tons, précisément dans toute la justesse des intervalles ; les voix conduites par elle le pratiquent exactement. Faut-il nous éloigner de ce qu'elle prescrit pour nous assujettir à une pratique défectueuse, & faut-il sacrifier, non pas à l'avantage, mais au vice des instrumens, l'expression naturelle du plus parfait de tous ¿ C'est ici qu'on doit se rappeller tout ce que j'ai dit ci-devant sur la génération des sons, & c'est par-là qu'on se convaincra que l'usage de mes signes n'est qu'une ex-

pression très-fidelle & très-exacte des opérations de la nature.

En second lieu; dans les plus considérables instrumens, comme l'Orgue, le Clavecin & la Viole, les touches étant fixées, les altérations différentes de chaque ton dépendent uniquement de l'accord, & elles sont également pratiquées par ceux qui en jouent, quoiqu'ils n'y pensent point. Il en est de même des Flûtes, des Hautbois, Bassons & autres instrumens à trous, les dispositions des doigts sont fixées pour chaque son, & le seront de même par mes caracteres, sans que les Ecoliers pratiquent moins le tempérament pour n'en pas connoître l'expression.

D'ailleurs, on ne sauroit me faire là-dessus aucune difficulté qui n'attaque en même tems la Musique ordinaire, dans laquelle bien loin que les petites différences des intervalles de même espece soient indiquées par quelque marque, les différences spécifiques ne le sont même pas, puisque les tierces ou les sixtes, majeures & mineures, sont exprimées par les mêmes intervalles & les mêmes posi-

tions ; au lieu que dans mon ſyſtême les différens chiffres employés dans les intervalles de même dénomination, font du moins connoître s'ils ſont majeurs ou mineurs.

Enfin, pour trancher tout d'un coup toute cette difficulté, c'eſt au Maître & à l'oreille à conduire l'Ecolier dans la pratique des différens tons & des altérations qui leur ſont propres : la Muſique ordinaire ne donne point de regles pour cette pratique que je ne puiſſe appliquer à la mienne avec encore plus d'avantage, & les doigts de l'Ecolier ſeront bien plus heureuſement conduits en lui faiſant pratiquer ſur ſon Violon les intervalles, avec les altérations qui leur ſont propres dans chaque ton, en avançant ou reculant un peu le doigt, que par cette foule de dièſes & de bémols qui, faiſant de plus petits intervalles entr'eux, & ne contribuant point à former l'oreille, troublent l'Ecolier par des différences qui lui ſont long-tems inſenſibles.

Si la perfection d'un ſyſtême de Muſique conſiſtoit à y pouvoir exprimer une plus grande quantité de ſons, il

feroit aifé en adoptant celui de M. Sauveur ; de divifer toute l'étendue d'une feule octave en 3010 décamérides ou intervalles égaux, dont les fons feroient repréfentés par des notes différemment figurées ; mais de quoi ferviroient tous ces caracteres, puifque la diverfité des fons qu'ils exprimeroient ne feroit non plus à la portée de nos oreilles, qu'à celle des organes de notre voix ? Il n'eft donc pas moins inutile qu'on apprenne à diftinguer l'*ut* double dièfe, du *re* naturel, dès que nous fommes contraints de le pratiquer fur ce même *re*, & qu'on ne fe trouvera jamais dans le cas d'exprimer en note la différence qui doit s'y trouver, parce que ces deux fons ne peuvent être relatifs à la même modulation.

Tenons pour une maxime certaine que tous les fons d'un mode doivent toujours être confidérés, par le rapport qu'ils ont avec la fondamentale de ce mode-là, qu'ainfi les intervalles correfpondans devroient être parfaitement égaux dans tous les tons de même efpece ; auffi les confidere-t-on comme tels dans la compofition, & s'ils ne le font pas à la

rigueur

rigueur dans la pratique, les Facteurs épuisent du moins toute leur habileté dans l'accord, pour en rendre la différence insensible.

Mais ce n'est pas ici le lieu de m'étendre davantage sur cet article : si de l'aveu de la plus savante Académie de l'Europe mon systême a des avantages marqués par-dessus la méthode ordinaire pour la Musique vocale, il me semble que ces avantages sont bien plus considérables dans la partie instrumentale, du moins, j'exposerai les raisons que j'ai de le croire ainsi; c'est à l'expérience à confirmer leur solidité. Les Musiciens ne manqueront pas de se récrier, & de dire qu'ils exécutent avec la plus grande facilité, par la méthode ordinaire, & qu'ils font de leurs instrumens tout ce qu'on en peut faire par quelque méthode que ce soit. D'accord; je les admire en ce point, & il ne semble pas en effet qu'on puisse pousser l'exécution à un plus haut degré de perfection que celui où elle est aujourd'hui : mais enfin quand on leur fera voir qu'avec moins de tems & de peine on peut parvenir plus surement à cette

même perfection, peut-être seront-ils contraints de convenir que les prodiges qu'ils operent, ne sont pas tellement inséparables des barres, des noires & des croches, qu'on n'y puisse arriver par d'autres chemins. Proprement, j'entreprends de leur prouver qu'ils ont encore plus de mérite qu'ils ne pensoient, puisqu'ils suppléent par la force de leurs talens aux défauts de la méthode dont ils se servent.

Si l'on a bien compris la partie de mon systême que je viens d'expliquer, on sentira qu'elle donne une méthode générale pour exprimer sans exception tous les sons usités dans la Musique, non pas, à la vérité, d'une maniere absolue, mais relativement à un son fondamental déterminé; ce qui produit un avantage considérable en vous rendant toujours présent le ton de la piece & la suite de la modulation. Il me reste maintenant à donner une autre méthode encore plus facile, pour pouvoir noter tous ces mêmes sons, de la même maniere, sur un rang horizontal, sans avoir jamais besoin de lignes ni d'intervalles pour exprimer les différentes octaves.

Pour y suppléer donc, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire, du point; & voici comment je le mets en usage. Si je sors de l'octave par laquelle j'ai commencé pour faire une note dans l'étendue de l'octave supérieure, & qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon octave, & ce point une fois placé, c'est un avis que non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront, sans aucun signe qui le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette octave supérieure où je suis entré. Par exemple,

Ut c 1 3 5 1 3 5

Le point que vous voyez sur le second *ut* marque que vous entrez-là dans l'octave au-dessus de celle où vous avez commencé, & que par conséquent le 3 & le 5 qui suivent sont aussi de cette même octave supérieure & ne sont point les mêmes que vous aviez entonnés auparavant.

Au contraire; si je veux sortir de l'octave où je me trouve pour passer à celle

qui eſt au-deſſous, alors je mets le point ſous la note par laquelle j'y entre.

Ut d 5 3 1 5̣ 3 1

Ainſi ce premier 5 étant le même que le dernier de l'exemple précédent, par le point que vous voyez ici ſous le ſecond 5, vous êtes averti que vous ſortez de l'octave où vous étiez monté, pour rentrer dans celle par où vous aviez commencé précédemment.

En un mot : quand le point eſt ſur la note vous paſſez dans l'octave ſupérieure, s'il eſt au-deſſous vous paſſez dans l'inférieure, & quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou deſcendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou ſucceſſivement, la regle eſt toujours générale & vous n'avez qu'à mettre autant de points au-deſſous ou au-deſſus que vous avez d'octaves à deſcendre ou à monter.

Ce n'eſt pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou vous deſcendiez d'une octave : mais à chaque point vous entrez dans une octave différente, dans un autre étage, ſoit en montant, ſoit en deſcen-

dant, par rapport au ſon fondamental *ut*, lequel ainſi ſe trouve bien de la même octave en deſcendant diatoniquement, mais non pas en montant : le point, dans cette façon de noter, équivaut aux lignes & aux intervalles de la précédente ; tout ce qui eſt dans la même poſition appartient au même point, & vous n'avez beſoin d'un autre point que lorſque vous paſſez dans une autre poſition, c'eſt-à-dire, dans une autre octave. Sur quoi il faut remarquer que je ne me ſers de ce mot d'octave qu'abuſivement & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement l'étendue que je déſigne par ce mot n'eſt remplie que d'un étage de ſept notes, l'*ut* d'en-haut n'y étant pas compris.

Voici une ſuite de notes qu'il ſera aiſé de ſolfier par les regles que je viens d'établir.

Sol d $1\underset{.}{7}\dot{1}231545675\dot{1}\,\underset{.}{7}6543242\dot{2}1\underset{.}{7}6534$

d $5\underset{.}{5}\dot{1}$.

Et voici (V. Pl. Ex. 12.) le même exemple noté ſuivant la premiere méthode.

Dans une longue ſuite de Chant, quoique les points vous conduiſent toujours très-juſte, ils ne vous ſont pourtant connoître l'octave où vous vous trouvez, que relativement à ce qui a précédé; c'eſt pourquoi, afin de ſavoir préciſément l'endroit du clavier où vous êtes, il faudroit aller en remontant juſqu'à la lettre qui eſt au commencement de l'air, opération exacte, à la vérité, mais d'ailleurs un peu trop longue. Pour m'en diſpenſer, je mets au commencement de chaque ligne la lettre de l'octave où ſe trouve, non pas la premiere note de cette ligne, mais la derniere de la ligne précédente, & cela afin que la regle des points n'ait pas d'exception.

EXEMPLE.

Fa d $1\underset{\cdot}{7}\dot{1}2345675\dot{1}\underset{\cdot}{5}\dot{2}\underset{\cdot}{5}\dot{3}14321\underset{\cdot}{7}65\dot{5}5464$

e $42\underset{\cdot}{7}56451$.

L'*e* que j'ai mis au commencement de la ſeconde ligne marque que le *fa* qui finit la premiere eſt de la cinquieme octave, de laquelle je ſors pour rentrer dans la quatrieme *d* par le point que vous voyez

au-deſſous du *ſi* de cette ſeconde ligne.

Rien n'eſt plus aiſé que de trouver cette lettre correſpondante à la derniere note d'une ligne, & en voici la méthode.

Comptez tous les points qui ſont au-deſſus des notes de cette ligne : comptez auſſi ceux qui ſont au-deſſous, s'ils ſont égaux en nombre avec les premiers, c'eſt une preuve que la derniere note de la ligne eſt dans la même octave que la premiere, & c'eſt le cas du premier exemple de la pénultieme page, où après avoir trouvé trois points deſſus & autant deſſous, vous concluez qu'ils ſe détruiſent les uns les autres, & que par conſéquent la derniere note *fa* de la ligne eſt de la même octave *d* que la premiere note *ut* de la même ligne, ce qui eſt toujours vrai de quelque maniere que les points ſoient rangés, pourvu qu'il y en ait autant deſſus que deſſous.

S'ils ne ſont pas égaux en nombre, prenez leur différence : comptez depuis la lettre qui eſt au commencement de la ligne & reculez d'autant de lettres vers l'*a* ſi l'excès eſt au-deſſous ; ou s'il eſt au-deſſus, avancez au contraire d'autant

de lettres dans l'Alphabet, que cette différence contient d'unités, & vous aurez exactement la lettre correspondante à la derniere note.

EXEMPLE.

Ut c 6367121761512343213656731

e 27167561432156217633445567 1

d 2756.

Dans la premiere ligne de cet exemple, qui commence à l'étage *c*, vous avez deux points au-dessous & quatre au-dessus; par conséquent deux d'excès, pour lesquels il faut ajouter à la lettre *c* autant de lettres, suivant l'ordre de l'Alphabet, & vous aurez la lettre *e* correspondante à la derniere note de la même ligne.

Dans la seconde ligne vous avez au contraire un point d'excès au-dessous, c'est-à-dire qu'il faut depuis la lettre *e*, qui est au commencement de la ligne, reculer d'une lettre vers l'*a*, & vous aurez *d* pour la lettre correspondante à la derniere note de la seconde ligne.

Il faut de même obſerver de mettre la lettre de l'octave après chaque premiere & derniere note des repriſes & des rondeaux, afin qu'en partant de-là on ſache toujours ſurement ſi l'on doit monter ou deſcendre, pour reprendre ou pour recommencer. Tout cela s'éclaircira mieux par l'exemple ſuivant dans lequel cette marque 𝄋 eſt un ſigne de repriſe.

Mi c $345\underset{\cdot}{7}\dot{1}234321432\underset{\cdot}{1}\,7\dot{6}\underset{\cdot}{2}5$b 𝄋 $\dot{5}$c$5\underset{\cdot}{5}$

b 𝄋 $6\dot{4}4\underset{\cdot}{6}\dot{2}\underset{\cdot}{7}5\dot{1}25\underset{\cdot}{7}\dot{1}$c.

La lettre *b* que vous voyez après la derniere note de la premiere partie, vous apprend qu'il faut monter d'une ſixte pour revenir au *mi* du commencement, puiſqu'il eſt de l'octave ſupérieure *c*, & la lettre *c* que vous voyez également après la premiere & la derniere note de la ſeconde partie, vous apprend qu'elles ſont toutes deux de la même octave, & qu'il faut par conſéquent monter d'une quinte, pour revenir de la finale à la repriſe.

Ces obſervations ſont fort ſimples & fort aiſées à retenir. Il faut avouer cependant que la méthode des points a

quelques avantages de moins que celle de la position d'étage en étage que j'ai enseignée la premiere, & qui n'a jamais besoin de toutes ces différences de lettres : l'une & l'autre ont pourtant leur commodité, & comme elles s'apprennent par les mêmes regles & qu'on peut les savoir toutes deux ensemble, avec la même facilité qu'on a pour en apprendre une séparément, on les pratiquera chacune dans les occasions où elle paroîtra plus convenable. Par exemple, rien ne sera si commode que la méthode des points pour ajouter l'air à des paroles déjà écrites, pour noter des petits airs, des morceaux détachés, & ceux qu'on veut envoyer en Province, & en général pour la Musique vocale. D'un autre côté la méthode de position servira pour les partitions & les grandes pieces de Musique, pour la Musique instrumentale, & sur-tout pour commencer les Ecoliers, parce que la mécanique en est encore plus sensible que de l'autre maniere, & qu'en partant de celle-ci déjà connue, l'autre se conçoit du premier instant. Les Compositeurs s'en serviront

aussi par préférence à cause de la distinction oculaire des différentes octaves. Ils sentiront en la pratiquant toute l'étendue de ses avantages, que j'ose dire tels pour l'évidence de l'harmonie, que, quand ma méthode n'auroit nul cours dans la pratique, il n'est point de Compositeur qui ne dût l'employer pour son usage particulier & pour l'instruction de ses éleves.

Voilà ce que j'avois à dire sur la premiere partie de mon systême qui regarde l'expression des sons; passons à la seconde qui traite de leurs durées.

L'article dont je viens de parler n'est pas, à beaucoup près aussi difficile que celui-ci, du moins dans la pratique qui n'admet qu'un certain nombre de sons, dont les rapports sont fixés, & à-peu-près les mêmes dans tous les tons, au lieu que les différences qu'on peut introduire dans leurs durées peuvent varier presque à l'infini.

Il y a beaucoup d'apparence que l'établissement de la quantité dans la Musique a d'abord été relatif à celle du langage, c'est-à-dire, qu'on faisoit passer plus vîte les sons par lesquels on exprimoit les

ſyllabes breves, & durer un peu plus long-tems ceux qu'on adaptoit aux longues. On pouſſa bientôt les choſes plus loin, & l'on établit à l'imitation de la Poéſie une certaine régularité dans la durée des ſons, par laquelle on les aſſujettiſſoit à des retours uniformes qu'on s'aviſa de meſurer par des mouvemens égaux de la main ou du pied ; & d'où, à cauſe de cela, ils prirent le nom de meſures. L'analogie eſt viſible à cet égard entre la Muſique & la Poéſie. Les vers ſont relatifs aux meſures, les pieds aux tems, & les ſyllabes aux notes. Ce n'eſt pas aſſurément donner dans des abſurdités, que de trouver des rapports auſſi naturels, pourvu qu'on n'aille pas, comme le P. Souhaitti, appliquer à l'une les ſignes de l'autre, & à cauſe de ce qu'elles ont de ſemblable, confondre ce qu'elles ont de différent.

Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner en Phyſicien d'où naît cette égalité merveilleuſe que nous éprouvons dans nos mouvemens, quand nous battons la meſure; pas un tems qui paſſe l'autre; pas la moindre différence dans leur durée ſucceſſive,

ſans que nous ayons d'autre regle que notre oreille pour la déterminer : il y a lieu de conjecturer qu'un effet auſſi ſingulier part du même principe qui nous fait entonner naturellement toutes les conſonnances. Quoi qu'il en ſoit, il eſt clair que nous avons un ſentiment ſûr pour juger du rapport des mouvemens, tout comme de celui des ſons, & des organes toujours prêts à exprimer les uns & les autres, ſelon les mêmes rapports, & il me ſuffit, pour ce que j'ai à dire, de remarquer le fait ſans en rechercher la cauſe.

Les Muſiciens font de grandes diſtinctions dans ces mouvemens, non-ſeulement quant aux divers degrés de vîteſſe qu'ils peuvent avoir, mais auſſi quant au genre même de la meſure, & tout cela n'eſt qu'une ſuite du mauvais principe par lequel ils ont fixé les différentes durées des ſons : car pour trouver le rapport des uns aux autres, il a fallu établir un terme de comparaiſon, & il leur a plû de choiſir pour ce terme une certaine quantité de durée qu'ils ont déterminée par une figure ronde ; ils ont

ensuite imaginé des notes de plusieurs autres figures, dont la valeur est fixée, par rapport à cette ronde, en proportion sous-double. Cette division seroit assez supportable, quoi qu'il s'en faille de beaucoup qu'elle n'ait l'universalité nécessaire, si le terme de comparaison, c'est-à-dire, si la durée de la ronde étoit quelque chose d'un peu moins vague : mais la ronde va tantôt plus vîte, tantôt plus lentement, suivant le mouvement de la mesure où l'on l'emploie, & l'on ne doit pas se flatter de donner quelque chose de plus précis, en disant qu'une ronde est toujours l'expression de la durée d'une mesure à quatre, puisqu'outre que la durée même de cette mesure n'a rien de déterminé, on voit communément en Italie, des mesures à quatre & à deux contenir deux & quelquefois quatre rondes.

C'est pourtant ce qu'on suppose dans les chiffres des mesures doubles; le chiffre inférieur marque le nombre de notes d'une certaine valeur contenues dans une mesure à quatre tems, & le chiffre supérieur marque combien il faut de ces mêmes notes pour remplir une mesure de

l'air que l'on va noter : mais pourquoi ce rapport de tant de différentes mesures à celle de quatre tems qui leur est si peu semblable, ou pourquoi ce rapport de tant de différentes notes à une ronde dont la durée est si peu déterminée ?

On diroit que les inventeurs de la Musique ont pris à tâche de faire tout le contraire de ce qu'il falloit : d'un côté, ils ont négligé la distinction du son fondamental, indiqué par la nature, & si nécessaire pour servir de terme commun au rapport de tous les autres; & de l'autre, ils ont voulu établir une durée absolue & fondamentale, sans pouvoir en déterminer la valeur.

Faut-il s'étonner si l'erreur du principe a tant causé de défauts dans les conséquences ; défauts essentiels à la pratique & tous propres à retarder long-tems les progrès des Ecoliers.

Les Musiciens reconnoissent au moins quatorze mesures différentes, dont voici les signes. 2, 3, C,

$\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{3}{2}$.

Or si ces signes sont institués pour dé-

terminer autant de mouvemens différens en espece, il y en a beaucoup trop, & s'ils le font, outre cela, pour exprimer les différens degrés de vîtesse de ces mouvemens, il n'y en a pas assez. D'ailleurs, pourquoi se tourmenter si fort pour établir des signes qui ne servent à rien, puisqu'indépendamment du genre de la mesure, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air, qui détermine l'espece & le degré du mouvement.

Cependant, on ne sauroit contester que la diversité de ces mesures ne brouille les commençans, pendant un tems infini, & que tout cela ne naisse de la fantaisie qu'on a de les vouloir rapporter à la mesure à quatre tems, ou d'en vouloir rapporter les notes à la valeur de la ronde.

Donner aux mouvemens & aux notes des rapports entiérement étrangers à la mesure où l'on les emploie, c'est proprement leur donner des valeurs absolues, en conservant l'embarras des relations; aussi voit-on suivre de-là des équivoques terribles qui sont autant de piéges à la précision de la Musique & au goût

du

du Muficien. En effet, n'eſt-il pas évident qu'en déterminant la durée des rondes, blanches, noires, croches, &c. non par la qualité de la meſure où elles ſe rencontrent, mais par celle de la note même, vous trouvez à tout moment la relation en oppoſition avec le ſens propre. De-là vient, par exemple, qu'une blanche dans une certaine meſure, paſſera beaucoup plus vîte qu'une noire dans une autre, laquelle noire ne vaut cependant que la moitié de cette blanche, & de-là vient encore que les Muſiciens de Province, trompés par ces faux rapports, donnent ſouvent aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant ſcrupuleuſement à cette fauſſe relation, tandis qu'il faudra quelquefois paſſer une meſure à trois tems ſimples plus vîte qu'une autre à trois huit, ce qui dépend du caprice des Compoſiteurs, & dont les Opéra préſentent des exemples à chaque inſtant.

Il y auroit ſur ce point bien d'autres remarques à faire auxquelles je ne m'arrêterai pas. Quand on a imaginé, par exemple, la diviſion ſous-double des no-

tes, telle qu'elle eſt établie, apparemment qu'on n'a pas prévu tous les cas, ou bien l'on n'a pu les embraſſer tous dans une regle générale; ainſi, quand il eſt queſtion de faire la diviſion d'une note ou d'un tems en trois parties égales, dans une meſure à deux, à trois, ou à quatre, il faut néceſſairement que le Muſicien le devine, ou bien qu'on l'en avertiſſe par un ſigne étranger qui fait exception à la regle.

C'eſt en examinant les progrès de la Muſique que nous pourrons trouver le remede à ces défauts. Il y a deux cents ans que cet Art étoit encore extrêmement groſſier. Les rondes & les blanches étoient preſque les ſeules notes qui y fuſſent employées, & l'on ne regardoit une croche qu'avec frayeur. Une Muſique auſſi ſimple n'amenoit pas de grandes difficultés dans la pratique, & cela faiſoit qu'on ne prenoit pas non plus grand ſoin pour lui donner de la préciſion dans les ſignes; on négligeoit la ſéparation des meſures, & l'on ſe contentoit de les exprimer par la figure des notes. A meſure que l'Art ſe perfectionna & que les difficultés aug-

menterent, on s'apperçut de l'embarras qu'il y avoit, dans une grande diversité de notes, de faire la distinction des mesures, & l'on commença à les séparer par des lignes perpendiculaires; on se mit ensuite à lier les croches pour faciliter les tems, & l'on s'en trouva si bien, que, depuis lors, les caracteres de la Musique sont toujours restés à-peu-près dans le même état.

Une partie des inconvéniens subsiste pourtant encore, la distinction des tems n'est pas toujours trop bien observée dans la Musique instrumentale, & n'a point lieu du tout dans le vocal : il arrive de-là qu'au milieu d'une grande mesure, l'écolier ne sait où il en est, sur-tout lorsqu'il trouve une quantité de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

Une réflexion toute simple sur l'usage des lignes perpendiculaires pour la séparation des mesures, nous fournira un moyen assuré d'anéantir ces inconvéniens. Toutes les notes qui sont renfermées entre deux de ces lignes dont je viens de parler, font justement la valeur d'une

mesure : qu'elles soient en grande ou petite quantité, cela n'intéresse en rien la durée de cette mesure qui est toujours la même ; seulement se divise-t-elle en parties égales ou inégales, selon la valeur & le nombre des notes qu'elle renferme : mais enfin sans connoître précisément le nombre de ces notes ni la valeur de chacune d'elles, on sait certainement qu'elles forment toutes ensemble une durée égale à celle de la mesure où elles se trouvent.

Séparons les tems par des virgules, comme nous séparons les mesures par des lignes, & raisonnons sur chacun de ces tems de la même maniere que nous raisonnons sur chaque mesure : nous aurons un principe universel pour la durée & la quantité des notes, qui nous dispensera d'inventer de nouveaux signes pour la déterminer, & qui nous mettra à portée de diminuer de beaucoup le nombre des différentes mesures usitées dans la Musique, sans rien ôter à la variété des mouvemens.

Quand une note seule est renfermée entre les deux lignes d'une mesure, c'est un signe que cette note remplit tous les tems de cette mesure & doit durer au-

tant qu'elle : dans ce cas, la ſéparation des tems ſeroit inutile, on n'a qu'à ſoutenir le même ſon pendant toute la meſure. Quand la meſure eſt diviſée en autant de notes égales qu'elle contient de tems, on pourroit encore ſe diſpenſer de les ſéparer, chaque note marque un tems, & chaque tems eſt rempli par une note; mais dans le cas que la meſure ſoit chargée de notes d'inégales valeurs, alors il faut néceſſairement pratiquer la ſéparation des tems par des virgules, & nous la pratiquerons même dans le cas précédent, pour conſerver dans nos ſignes la plus parfaite uniformité.

Chaque tems compris entre deux virgules, ou entre une virgule & une ligne perpendiculaire, renferme une note ou pluſieurs. S'il ne contient qu'une note, on conçoit qu'elle remplit tout ce tems-là, rien n'eſt ſi ſimple : s'il en renferme pluſieurs, la choſe n'eſt pas plus difficile; diviſez ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes : appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, & paſſez-les de ſorte que tous les tems ſoient égaux.

Exemple du premier cas.

Re 3 || d 1, 2, 3 | 7, 1, 2 | 6, 7, 1 | 5, 4, 3 |

d 1, 2, 3 | 7, 1, 2 | 6, 7, 5 | 6 c.

Exemple du second.

Ut 2 || c 1 7, 1 2 | 3 2, 3 1 | 5 4, 5 6 | 7 6,

7 5 | 1 4, 5 5 | 1 c.

Exemple de tous les deux.

Fa 3 || d 3, 4, 5 | 6 5, 4 3, 2 1 | 2, 5, 1 | 1,

d 6, 2 | 2, 7, 3 | 3, 1, 4 | 4, 3 2, 3 4 |

d 2 | 3, 4, 5 | 6 5, 4 3, 2 1 | 2, 5, 1 2 |

d 7 1, 6, 2 3 | 1 2, 7, 3 4 | 2 3, 1, 4 5 |

d 3 4, 2, 5 6 | 4 5, 3, 6 | 6 2, 3, 2 | 1, 5

d 6 7, 1 2 1 | 7 1 7, 6 7 1, 2 3 2 | 1 2 1, 7

d 1 2, 3 4 3 | 2 3 2, 1 2 3, 4 5 4 | 3 4 3,

d 2 3 4, 5 6 5 | 4 5 4, 3 2, 3 4 | 2, 5 5 6

d 7, 1 | 1 2 1 7, 6 6 7 1, 2 | 2 3 2 1, 7 7 1

d 2, 3 | 3 4 3 2, 1 1 2 3, 4 | 4 5 4 3, 2 2

d 3 4, 5 | 5 6 5 4, 3 3 4 5, 6 6 7 1 |

d 1 2, 3, 2 | 1 d.

On voit dans les exemples précédens que je conserve les cadences & les liaisons comme dans la Musique ordinaire, & que pour distinguer le chiffre qui marque la mesure d'avec ceux des notes, j'ai soin de le faire plus grand & de l'en séparer par une double ligne perpendiculaire.

Avant que d'entrer dans un plus grand détail sur cette méthode, remarquons d'abord combien elle simplifie la pratique de la mesure en anéantissant tout d'un coup toutes les mesures doubles; car, comme la division des notes est prise uniquement dans la valeur des tems & de la mesure où elles se trouvent, il est évident que ces notes n'ont plus besoin d'être comparées à aucune valeur extérieure pour fixer la leur; ainsi la mesure étant uniquement déterminée par le nombre de ses tems, on la peut très-bien réduire à deux especes; savoir, mesure à deux & mesure à trois. A l'égard de la mesure à quatre, tout le monde convient qu'elle n'est que l'assemblage de deux mesures à deux tems: elle est traitée comme telle dans la composi-

tion, & l'on peut compter que ceux qui prétendroient lui trouver quelque propriété particuliere, s'en rapporteroient bien plus à leurs yeux qu'à leurs oreilles.

Que le nombre des tems d'une mesure naturelle, sensible & agréable à l'oreille, soit borné à trois, c'est un fait d'expérience que toutes les spéculations du monde ne détruisent pas, on auroit beau chercher de subtiles analogies entre les tems de la mesure & les harmoniques d'un son, on trouveroit aussi-tôt une sixieme consonnance dans l'harmonie, qu'un mouvement à cinq tems dans la mesure, & quelle qu'en puisse être la raison, il est incontestable que le plaisir de l'oreille, & même sa sensibilité à la mesure, ne s'étend pas plus loin.

Tenons-nous en donc à ces deux genres de mesures, à deux & à trois tems: chacun des tems de l'une & de l'autre peuvent de même être partagés en deux ou en trois parties égales, & quelquefois en quatre, six, huit, &c. par des subdivisions de celle-ci, mais jamais par d'autres nombres qui ne seroient pas multiples de deux ou de trois.

Or, qu'une meſure ſoit à deux ou à trois tems, & que la diviſion de chacun de ſes tems ſoit en deux ou en trois parties égales, ma méthode eſt toujours générale, & exprime tout avec la même facilité. On l'a déjà pu voir par le dernier exemple précédent, & l'on le verra encore par celui-ci, dans lequel chaque tems d'une meſure à deux, partagé en trois parties égales, exprime le mouvement de ſix huit dans la Muſique ordinaire.

Ut 2 || d, 3 6 1 | 1 7 6, 6 5 6 | 7 3 1, 7 1 2 |

d 1 7 6, 2 | 2 1 7, 1 7 6 | 5, 3 6 1 | 1 7 6, 6 5

d 6 | 7 3 1, 1 4 7 | 2, 2 1 7 | 1 7 6, 3 6 5 | 6.

Les notes, dont deux égales rempliront un tems, s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers; celles dont il en faudra quatre, des quarts, &c.

Mais lorſqu'un tems ſe trouve partagé, de ſorte que toutes les notes n'y ſont pas d'égale valeur: pour repréſenter, par exemple, dans un ſeul tems une noire

& deux croches, je conſidere ce tems comme diviſé en deux parties égales, dont la noire fait la premiere, & les deux croches enſemble, la ſeconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au-deſſus ou au-deſſous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embraſſe ne repréſente qu'une ſeule note, laquelle doit être ſubdiviſée enſuite en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, ſuivant le nombre des chiffres qu'elle couvre.

EXEMPLE.

Fa 2 ||d, 1765 |67, 121716|73, 176x2|

d 3232, 1767|2121, 7657|321, 7 |6.

La virgule qui ſe trouve avant la premiere note dans les deux exemples précédens, déſigne la fin du premier tems, & marque que le chant commence par le ſecond.

Quand il ſe trouve dans un même tems des ſubdiviſions d'inégalités, on peut alors ſe ſervir d'une ſeconde liaiſon; par exemple, pour exprimer un tems

composé d'une noire, d'une croche & de deux doubles-croches, on s'y prendroit ainsi.

Sol 2 ||d 1 3, 5 1 2 1 | 7 2, 5 7 1 7 | 6 1,

c 4 6 7 6 | 5 6 7 5, 1 2 3 1 | 4 6, 1 4 5 4 |

d 3 5, 1 3 4 3 | 2 4, 7 2 3 2 | 1 4 3 4, 5 5 | 1 d.

Vous voyez-là que le second tems de la premiere mesure contient deux parties égales, équivalentes à deux noires, savoir le 5 pour l'une, & pour l'autre la somme des trois notes 1 2 1 qui sont sous la grande liaison; ces trois notes sont subdivisées en deux parties égales, équivalentes à deux croches dont l'une est le premier 1, & l'autre les deux notes 2 & 1 jointes par la seconde liaison, lesquelles sont ainsi chacune le quart de la valeur comprise sous la grande liaison & le huitieme du tems entier.

En général; pour exprimer réguliérement la valeur des notes, il faut s'attacher à la division de chaque tems par parties égales, ce qu'on peut toujours

faire par la méthode que je viens d'enſeigner, en y ajoutant l'uſage du point dont je parlerai tout-à-l'heure, ſans qu'il ſoit poſſible d'être arrêté par aucune exception. Il ne ſera même jamais néceſſaire, quelque bizarre que puiſſe être une Muſique, de mettre plus de deux liaiſons ſur aucune de ſes notes, ni d'en accompagner aucune de plus de deux points, à moins qu'on ne voulût imaginer dans de grandes inégalités de valeurs des quintuples & des ſextuples croches, dont la rapidité comparée n'eſt nullement à la portée des voix ni des inſtrumens, & dont à peine trouveroit-on d'exemple dans la plus grande débauche de cerveau de nos Compoſiteurs.

A l'égard des tenues & des ſyncopes, je puis comme dans la Muſique ordinaire les exprimer avec des notes liées enſemble, par une ligne courbe que nous appellerons liaiſon de tenue ou chapeau, pour la diſtinguer de la liaiſon de valeur dont je viens de parler & qui ſe marque par une ligne droite. Je puis auſſi employer le point au même uſage en lui donnant un ſens plus univerſel, & bien

plus commode que dans la Musique ordinaire. Car au lieu de lui faire valoir toujours la moitié de la note qui le précede, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne de même qu'aux notes une valeur déterminée uniquement par la place qu'il occupe, c'est-à-dire, que si le point remplit seul un tems ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce tems ou toute cette mesure, & si le point se trouve dans un tems avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles & doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant la quantité de notes que renferme ce tems-là, en y comprenant le point : en un mot, le point vaut autant, ou plus, ou moins, que la note qui l'a précédé, & dont il marque la tenue, suivant la place qu'il occupe dans le tems où il est employé.

EXEMPLE.

Ut 2 || c, 1 | 5 4, ·3 | ·2, 4 3 | ·2, ·1 | $\underset{\cdot}{5}$ $\dot{5}$, ·4 |

c 6 4, ·2 | 5 4 3 2, ·1 | $\underset{\cdot}{7}$ 5, $\dot{1}$ | ·, $\underset{\cdot}{\overset{\times}{7}}$ | $\dot{1}$.

Au reſte, il n'eſt pas à craindre, comme on le voit par cet exemple, que ces points ſe confondent jamais avec ceux qui ſervent à changer d'octaves, ils en ſont trop bien diſtingués par leur poſition pour avoir beſoin de l'être par leur figure. C'eſt pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec ſoin de me ſervir de ſignes extraordinaires qui diſtrairoient l'attention ſans exprimer rien de plus que la ſimplicité des miens.

A l'égard du degré de mouvement, s'il n'eſt pas déterminé par les caracteres de ma méthode, il eſt aiſé d'y ſuppléer par un mot mis au commencement de l'air, & l'on peut d'autant moins tirer de-là un argument contre mon ſyſtême, que la Muſique ordinaire a beſoin du même ſecours; vous avez, par exemple, dans la meſure à trois tems ſimples, cinq ou ſix mouvemens très-différens les uns des autres, & tous exprimés par une noire à chaque tems; ce n'eſt donc pas la qualité des notes qu'on emploie qui ſert à déterminer le mouvement, & s'il ſe trouve des Maîtres négligens qui s'en fient ſur ce ſujet au caractere de leur Muſi-

que & au goût de ceux qui la liront, leur confiance ſe trouve ſi ſouvent punie par les mauvais mouvemens qu'on donne à leurs airs, qu'ils doivent aſſez ſentir combien il eſt néceſſaire d'avoir à cet égard des indications plus préciſes que la qualité des notes.

L'imperfection groſſiere de la Muſique ſur l'article dont nous parlons, ſeroit ſenſible pour quiconque auroit des yeux : mais les Muſiciens ne la voient point, & j'oſe prédire hardiment qu'ils ne verront jamais rien de tout ce qui pourroit tendre à corriger les défauts de leur Art. Elle n'avoit pas échappé à M. Sauveur, & il n'eſt pas néceſſaire de méditer ſur la Muſique autant qu'il l'avoit fait, pour ſentir combien il ſeroit important de ne pas laiſſer aux mouvemens des différentes meſures une expreſſion ſi vague, & de n'en pas abandonner la détermination à des goûts ſouvent ſi mauvais.

Le ſyſtême ſingulier qu'il avoit propoſé, & en général tout ce qu'il a donné ſur l'Acouſtique, quoiqu'aſſez chimérique ſelon ſes vues, ne laiſſoit pas de ren-

fermer d'excellentes chofes qu'on auroit bien fu mettre à profit dans tout autre Art. Rien n'auroit été plus avantageux, par exemple, que l'ufage de fon Echométre général, pour déterminer précifément la durée des mefures & des tems, & cela, par la pratique du monde la plus aifée, il n'auroit été queftion que de fixer fur une mefure connue, la longueur du pendule fimple, qui auroit fait un tel nombre jufte de vibrations pendant un tems, ou une mefure d'un mouvement de telle efpece. Un feul chiffre mis au commencement d'un air auroit exprimé tout cela, & par fon moyen on auroit pu déterminer le mouvement avec autant de précifion que l'Auteur même. Le pendule n'auroit été néceffaire que pour prendre une fois l'idée de chaque mouvement : après quoi, cette idée étant réveillée dans d'autres airs par les mêmes chiffres qui l'auroient fait naître, & par les airs mêmes qu'on y auroit déjà chantés, une habitude affurée, acquife par une pratique auffi exacte, auroit bientôt tenu lieu de regle, & rendu le pendule inutile.

Mais

Mais ces avantages mêmes qui devenoient de vrais inconvéniens, par la facilité qu'ils auroient donnée aux commençans de se passer de Maîtres & de se former le goût par eux-mêmes, ont peut-être été cause que le projet n'a point été admis dans la pratique ; il semble que si l'on proposoit de rendre l'Art plus difficile, il y auroit des raisons pour être plutôt écouté.

Quoi qu'il en soit, en attendant que l'approbation du Public me mette en droit de m'étendre davantage sur les moyens qu'il y auroit à prendre pour faciliter l'intelligence des mouvemens, de même que celle de bien d'autres parties de la Musique, sur lesquelles j'ai des remarques à proposer, je puis me borner ici aux expressions de la méthode ordinaire, qui par des mots mis au commencement de chaque air en indiquent assez bien le mouvement. Ces mots, bien choisis, doivent je crois, dédommager & au de-là de ces doubles chiffres & de toutes ces différentes mesures qui, malgré leur nombre, laissent le mouvement indéterminé & n'apprennent rien aux Ecoliers ; ainsi, en

adoptant ſeulement le 2 & le 3 pour les ſignes de la meſure, j'ôte la confuſion des caracteres ſans altérer la variété de l'expreſſion.

Revenons à notre projet. On ſait combien de figures étrangeres ſont employées dans la Muſique pour exprimer les ſilences; il y en a autant que de différentes valeurs, & par conſéquent, autant que de figures différentes dans les notes relatives: on eſt même contraint de les employer à proportion en plus grande quantité, parce qu'il n'a pas plû à leurs inventeurs d'admettre le point après les ſilences de la même maniere & au même uſage qu'après les notes, & qu'ils ont mieux aimé multiplier des ſoupirs, des demi-ſoupirs, des quarts-de-ſoupirs à la file les uns des autres, que d'établir entre des ſignes relatifs une analogie ſi naturelle.

Mais, comme dans ma méthode il n'eſt point néceſſaire de donner des figures particulieres aux notes pour en déterminer la valeur, on y eſt auſſi diſpenſé de la même précaution pour les ſilences, & un ſeul ſigne ſuffit pour les exprimer tous ſans confuſion & ſans équivoque. Il pa-

roît assez indifférent dans cette unité de figure de choisir tel caractere qu'on voudra pour l'employer à cet usage. Le zéro a cependant quelque chose de si convenable à cet effet, tant par l'idée de privation qu'il porte communément avec lui, que par sa qualité de chiffre, & surtout par la simplicité de sa figure, que j'ai cru devoir le préférer. Je l'employerai donc de la même maniere & dans le même sens par rapport à la valeur, que les notes ordinaires, c'est-à-dire, que les chiffres 1, 2, 3, &c. & les regles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position & par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, & autres signes bizarres & superflus qui remplissent la Musique ordinaire.

Exemple tiré des leçons de M. Monteclair.

Fa 2 ‖ 4/0 | d 1 | 2 | 3, 1 | 5 | 3 | 5, 6 | 7, 5 | 1 | 2 | ·, 5 | 1, 07 |

d 6, 05 | 4, 0321 | 7, 0123 | 43, 2 · 1 | 1.

Les chiffres 4 & 2 placés ici ſur des zéro marquent le nombre de meſures que l'on doit paſſer en ſilence.

Tels ſont les principes généraux d'où découlent les regles pour toutes ſortes d'expreſſions imaginables, ſans qu'il puiſſe naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue, & qui ne ſoit réſolue en conſéquence de quelqu'un de ces principes.

Je finirai par quelques obſervations qui naiſſent du parallele des deux ſyſtêmes.

Les notes de la Muſique ordinaire ſont-elles plus ou moins avantageuſes que les chiffres qu'on leur ſubſtitue ? C'eſt proprement le fond de la queſtion.

Il eſt clair, d'abord, que les notes varient plus par leur ſeule poſition, que mes chiffres par leur figure & par leur poſition tout enſemble ; qu'outre cela, il y en a de ſept figures différentes, autant que j'admets de chiffres pour les exprimer ; que les notes n'ont de ſignification & de force que par le ſecours de la clef : & que les variations des clefs donnent un grand nombre de ſens tout différens aux notes poſées de la même maniere.

Il n'eſt pas moins évident que les rapports des notes & les intervalles de l'une à l'autre n'ont rien dans leur expreſſion par la Muſique ordinaire qui en indique le genre, & qu'ils ſont exprimés par des poſitions difficiles à retenir, & dont la connoiſſance dépend uniquement de l'habitude & d'une très-longue habitude : car quelle priſe peut avoir l'eſprit pour ſaiſir juſte & du premier coup-d'œil un intervalle de ſixte, de neuvieme, de dixieme dans la Muſique ordinaire, à moins que la coutume n'ait familiariſé les yeux à lire tout d'un coup ces intervalles?

N'eſt-ce pas un défaut terrible dans la Muſique de ne pouvoir rien conſerver, dans l'expreſſion des octaves, de l'analogie qu'elles ont entre elles ? Les octaves ne ſont que les repliques des mêmes ſons ; cependant ces repliques ſe préſentent ſous des expreſſions abſolument différentes de celles de leur premier terme. Tout eſt brouillé dans la poſition à la diſtance d'une ſeule octave, la replique d'une note qui étoit ſur une ligne ſe trouve dans un eſpace, celle qui étoit dans l'eſpace a ſa replique ſur une ligne ;

montez-vous ou deſcendez-vous de deux octaves ? Autre différence toute contraire à la premiere : alors les repliques ſont placées ſur des lignes ou dans des eſpaces comme leurs premiers termes : ainſi la difficulté augmente en changeant d'objets, & l'on n'eſt jamais aſſuré de connoître au juſte l'eſpece d'un intervalle traverſé par un ſi grand nombre de lignes ; de ſorte qu'il faut ſe faire d'octave en octave des regles particulieres qui ne finiſſent point, & qui ſont de l'étude des intervalles, le terme effrayant & très-rarement atteint de la ſcience du Muſicien.

De-là cet autre défaut preſque auſſi nuiſible, de ne pouvoir diſtinguer l'intervalle ſimple dans l'intervalle redoublé ; vous voyez une note poſée entre la premiere & la ſeconde ligne, & une autre note poſée ſur la ſeptieme ligne, pour connoître leur intervalle vous décomptez de l'une à l'autre, & après une longue & ennuyeuſe opération, vous trouvez une douzieme ; or, comme on voit aiſément qu'elle paſſe l'octave, il faut recommencer une ſeconde recherche pour s'aſſurer enfin que c'eſt une quinte redou-

blée, encore pour déterminer l'efpece de cette quinte faut-il bien faire attention aux fignes de la clef, qui peuvent la rendre jufte ou fauffe fuivant leur nombre & leur pofition.

Je fais que les Muficiens fe font communément des regles plus abrégées pour fe faciliter l'habitude & la connoiffance des intervalles: mais ces regles mêmes prouvent le défaut des fignes, en ce qu'il faut toujours compter les lignes des yeux, & en ce qu'on eft contraint de fixer fon imagination d'octave en octave pour fauter de-là à l'intervalle fuivant, ce qui s'appelle fuppléer de génie au vice de l'expreffion.

D'ailleurs, quand à force de pratique on viendroit à bout de lire aifément tous les genres d'intervalles, de quoi vous fervira cette connoiffance, tant que vous n'aurez point de regle affurée pour en diftinguer l'efpece ? Les tierces & les fixtes majeures & mineures, les quintes & les quartes diminuées & fuperflues, & en général tous les intervalles de même nom, juftes ou altérés, font exprimés par la même pofition indépendamment de leur qualité, ce qui fait que fuivant les

différentes ſituations des deux demi-tons de l'Octave, qui changent de place à chaque ton & à chaque clef, les intervalles changent auſſi de qualité ſans changer de nom ni de poſition, de-là l'incertitude ſur l'intonation & l'inutilité de l'habitude dans les cas où elle ſeroit la plus néceſſaire.

La méthode qu'on a adoptée pour les inſtrumens, eſt viſiblement une dépendance de ces défauts, & le rapport direct qu'il a fallu établir entre les touches de l'inſtrument & la poſition des notes, n'eſt qu'un méchant pis-aller pour ſuppléer à la ſcience des intervalles & des *relations toniques*, ſans laquelle on ne ſauroit jamais être qu'un mauvais Muſicien.

Quelle doit être la grande attention du Muſicien dans l'exécution ? C'eſt ſans doute d'entrer dans l'eſprit du Compoſiteur, & de s'approprier ſes idées pour les rendre avec toute la fidélité qu'exige le goût de la Piece. Or, l'idée du Compoſiteur dans le choix des ſons, eſt toujours relative à la tonique, &, par exemple, il n'employera point le *fa*

dièſe comme une telle touche du clavier, mais comme faiſant un tel accord, ou un tel intervalle avec ſa fondamentale. Je dis donc que ſi le Muſicien conſidere les ſons par les mêmes rapports, il fera ſes mêmes intervalles plus exacts, & exécutera avec plus de juſteſſe qu'en rendant ſeulement les ſons les uns après les autres, ſans liaiſon & ſans dépendance que celle de la poſition des notes qui ſont devant ſes yeux, & de ces foules de dièſes & de bémols qu'il faut qu'il ait inceſſamment préſens à l'eſprit; bien entendu qu'il obſervera toujours les modifications particulieres à chaque ton, qui ſont, comme je l'ai déjà dit, l'effet du tempérament, & dont la connoiſſance pratique, indépendante de tout ſyſtême, ne peut s'acquérir que par l'oreille & par l'habitude.

Quand on prend une fois un mauvais principe, on s'enfile d'inconvéniens en inconvéniens, & ſouvent on voit évanouir les avantages mêmes qu'on s'étoit propoſés. C'eſt ce qui arrive dans la pratique de la Muſique inſtrumentale; les difficultés s'y préſentent en foule. La

quantité de positions différentes, de dièses, de bémols, de changemens de clefs, y font des obstacles éternels au progrès des Musiciens; & après tout cela, il faut encore perdre, la moitié du tems, cet avantage si vanté du rapport direct de la touche à la note, puisqu'il arrive cent fois par la force des signes d'altération simples ou redoublés, que les mêmes notes deviennent relatives à des touches toutes différentes de ce qu'elles représentent, comme on l'a pu remarquer ci-devant.

Voulez-vous pour la commodité des voix, transposer la piece un demi-ton, ou un ton plus haut ou plus bas? voulez-vous présenter à ce Symphoniste de la Musique notée sur une clef étrangere à son instrument? le voilà embarrassé, & souvent arrêté tout court, si la Musique est un peu travaillée. Je crois, à la vérité, que les grands Musiciens ne seront pas dans le cas; mais je crois aussi que les grands Musiciens ne le sont pas devenus sans peine, & c'est cette peine qu'il s'agit d'abréger. Parce qu'il ne sera pas tout-à-fait impossible d'arriver à

la perfection par la route ordinaire, s'ensuit-il qu'il n'en soit point de plus facile ?

Supposons que je veuille transposer & exécuter en *B fa si*, une piece notée en *C sol ut*, à la clef de *sol*, sur la premiere ligne : voici tout ce que j'ai à faire ; je quitte l'idée de la clef de *sol*, & je lui substitue celle de la clef d'*ut*, sur la troisieme ligne : ensuite j'y ajoute les idées des cinq dièses posés, le premier sur le *fa*, le second sur l'*ut*, le troisieme sur le *sol*, le quatrieme sur le *re*, & le cinquieme sur le *la* ; à tout cela je joins enfin l'idée d'une octave au-dessus de cette clef d'*ut*, & il faut que je retienne continuellement toute cette complication d'idées pour l'appliquer à chaque note, sans quoi me voilà à tout instant hors de ton. Qu'on juge de la facilité de tout cela !

Les chiffres employés de la maniere que je le propose, produisent des effets absolument différens. Leur force est en eux-mêmes, & indépendante de tout autre signe. Leurs rapports sont connus par la seule inspection, & sans que l'habitude ait à y entrer pour rien ; l'intervalle sim-

ple est toujours évident dans l'intervalle redoublé : une leçon d'un quart-d'heure doit mettre toute personne en état de solfier, ou du moins de nommer les notes dans quelque Musique qu'on lui présente ; un autre quart-d'heure suffit pour lui apprendre à nommer de même & sans hésiter, tout intervalle possible, ce qui dépend, comme je l'ai déjà dit, de la connoissance distincte de trois intervalles, de leurs renversemens, & réciproquement du renversement de ceux-ci, qui revient aux premiers. Or, il me semble que l'habitude doit se former bien plus aisément quand l'esprit en a fait la moitié de l'ouvrage, & qu'il n'a lui-même plus rien à faire.

Non-seulement les intervalles sont connus par leur genre dans mon systême, mais ils le sont encore par leur espece. Les tierces & les sixtes sont majeures ou mineures, vous en faites la distinction sans pouvoir vous y tromper ; rien n'est si aisé que de savoir une fois que l'intervalle 24 est une tierce mineure ; l'intervalle 24, une sixte majeure ; l'intervalle 31, une sixte mineure ; l'in-

tervalle 31, une tierce majeure, &c. les quartes & les tierces, les secondes, les quintes & les septiemes, justes, diminuées ou superflues, ne coûtent pas plus à connoître ; les signes accidentels embarrassent encore moins & l'intervalle naturel étant connu, il est si facile de déterminer ce même intervalle, altéré par un dièse ou par un bémol, par l'un & l'autre tout-à-la-fois ; ou par deux d'une même espece, que ce seroit prolonger le discours inutilement que d'entrer dans ce détail.

Appliquez ma méthode aux instrumens, les avantages en seront frappans. Il n'est question que d'apprendre à former les sept sons de la gamme naturelle, & leurs différentes octaves sur un *ut* fondamental, pris successivement sur les douze cordes (*) de l'échelle ; ou plutôt, il n'est

(*) Je dis les douze cordes, pour n'omettre aucune des difficultés possibles, puisqu'on pourroit se contenter des sept cordes naturelles, & qu'il est rare qu'on établisse la fondamentale d'un ton sur un des cinq sons altérés, excepté, peut-être, le *si* bémol. Il est vrai qu'on y parvient assez fréquemment par la suite de la modulation : mais alors, quoiqu'on ait changé de ton, la même fondamentale subsiste toujours, & le changement est amené par des altérations particulieres.

queſtion que de ſavoir ſur un ſon donné ; trouver une quinte, une quarte, une tierce majeure, &c. & les octaves de tout cela, c'eſt-à-dire, de poſſéder les connoiſſances qui doivent être le moins ignorées des Muſiciens, dans quelque ſyſtême que ce ſoit. Après ces préliminaires ſi faciles à acquérir, & ſi propres à former l'oreille, quelques mois donnés à l'habitude de la meſure, mettent tout d'un coup l'Ecolier en état d'exécuter à livre ouvert : mais d'une exécution incomparablement plus intelligente & plus ſure que celle de nos Symphoniſtes ordinaires. Toutes les clefs lui ſeront également familieres ; tous les tons auront pour lui la même facilité, & s'il s'y trouve quelque différence, elle ne dépendra jamais que de la difficulté particuliere de l'inſtrument, & non d'une confuſion de dièſes, de bémols & de poſitions différentes, ſi fâcheuſes pour les commençans.

Ajoutez à cela une connoiſſance parfaite des tons & de toute la modulation, ſuite néceſſaire des principes de ma méthode ; & ſur-tout l'univerſalité des

ſignes, qui rend avec les mêmes notes les mêmes airs dans tous les tons par le changement d'un ſeul caractere; d'où réſulte une facilité de tranſpoſer un air en tout autre ton, égale à celle de l'exécuter dans celui où il eſt noté; voilà ce que ſaura en très-peu de tems un Symphoniſte formé par ma méthode. Toute jeune perſonne avec les talens & les diſpoſitions ordinaires, & qui ne connoîtroit pas une note de Muſique, doit, conduite par ma méthode, être en état d'accompagner du Clavecin, à livre ouvert, toute Muſique qui ne paſſera pas en difficulté celle de nos Opéra, au bout de huit mois, & au bout de dix de celle de nos Cantates.

Or, ſi dans un ſi court eſpace on peut enſeigner à la fois aſſez de Muſique & d'accompagnement pour exécuter à livre ouvert, à plus forte raiſon un Maître de Flûte ou de Violon, qui n'aura que la note à joindre à la pratique de l'inſtrument, pourra-t-il former un Eleve dans le même tems par les mêmes principes.

Je ne dis rien du Chant en particulier,

parce qu'il ne me paroît pas poſſible de diſputer la ſupériorité de mon ſyſtême à cet égard, & que j'ai ſur ce point des exemples à donner plus forts & plus convaincans que tous les raiſonnemens.

Après tous les avantages dont je viens de parler, il eſt permis de compter pour quelque choſe le peu de volume qu'occupent mes caracteres, comparé à la diffuſion de l'autre Muſique, & la facilité de noter ſans tout cet embarras de papier rayé, où les cinq lignes de la portée ne ſuffiſant preſque jamais, il en faut ajouter d'autres à tout moment, qui ſe rencontrent quelquefois avec les portées voiſines ou ſe mêlent avec les paroles, & cauſent une confuſion à laquelle ma Muſique ne ſera jamais expoſée. Sans vouloir en établir le prix ſur cet avantage, il ne laiſſe pas cependant d'avoir une influence à mériter de l'attention; combien ſera-t-il commode d'entretenir des correſpondances de Muſique, ſans augmenter le volume des lettres? Quel embarras n'évitera-t-on point dans les Symphonies & dans les Partitions, de tourner la feuille à tout

moment?

moment ? Et quelle ressource d'amusement n'aura-t-on pas de pouvoir porter sur soi des livres & des recueils de Musique, comme on en porte de Belles-lettres sans se surcharger par un poids ou par un volume embarrassant, & d'avoir, par exemple, à l'Opéra un extrait de la Musique joint aux paroles, presque sans augmenter le prix ni la grosseur du livre ? Ces considérations ne sont pas, je l'avoue, d'une grande importance, aussi ne les donné-je que comme des accessoires; ce n'est, au reste, qu'un tissu de semblables bagatelles qui fait les agrémens de la vie humaine, & rien ne seroit si misérable qu'elle, si l'on n'avoit jamais fait d'attention aux petits objets.

Je finirai mes remarques sur cet article, en concluant qu'ayant retranché tout-d'un-coup par mes caracteres, les soixante & dix combinaisons que la différente position des clefs & des accidens produit dans la Musique ordinaire ; ayant établi un signe invariable & constant pour chaque son de l'octave dans tous les tons ; ayant établi de même une po-

ſition très-ſimple pour les différentes octaves ; ayant fixé toute l'expreſſion des ſons par les intervalles propres au ton où l'on eſt; ayant conſervé aux yeux la facilité de découvrir du premier regard ſi les ſons montent ou deſcendent ; ayant fixé le degré de ce progrès avec une évidence que n'a point la Muſique ordinaire ; & enfin ayant abrégé de plus des trois quarts, & le tems qu'il faut pour apprendre à ſolfier, & le volume des notes, il reſte démontré que mes caracteres ſont préférables à ceux de la Muſique ordinaire.

Une ſeconde queſtion qui n'eſt gueres moins intéreſſante que la premiere, eſt de ſavoir ſi la diviſion des tems, que je ſubſtitue à celle des notes qui les rempliſſent, eſt un principe général plus ſimple & plus avantageux que toutes ces différences de noms & de figures qu'on eſt contraint d'appliquer aux notes, conformément à la durée qu'on leur veut donner.

Un moyen ſûr pour décider cela, ſeroit d'examiner *à priori* ſi la valeur des notes eſt faite pour régler la longueur des tems,

ou si ce n'est point, au contraire, par les tems mêmes de la mesure que la durée des notes doit être fixée. Dans le premier cas, la méthode ordinaire seroit incontestablement la meilleure, à moins qu'on ne regardât le retranchement de tant de figures comme une compensation suffisante d'une erreur de principe, d'où résulteroient de meilleurs effets. Mais dans le second cas, si je rétablis également la cause & l'effet pris jusqu'ici l'un pour l'autre, & que par-là, je simplifie les regles & j'abrége la pratique, j'ai lieu d'espérer que cette partie de mon systême, dans laquelle, au reste, on ne m'accusera d'avoir copié personne, ne paroîtra pas moins avantageuse que la précédente.

Je renvoie à l'Ouvrage dont j'ai déjà parlé, bien des détails que je n'ai pu placer dans celui-ci. On y trouvera, outre la nouvelle méthode d'accompagnement dont j'ai parlé dans la Préface, un moyen de reconnoître au premier coup-d'œil les longues tirades de notes en montant ou en descendant, afin de n'avoir besoin de faire attention qu'à la premiere & à la

derniere ; l'expreſſion de certaines meſures ſyncopées qui ſe trouvent quelquefois dans les mouvemens vifs à trois tems ; une table de tous les mots propres à exprimer les différens degrés du mouvement ; le moyen de trouver d'abord la plus haute & la plus baſſe note d'un air & de préluder en conſéquence ; enfin, d'autres regles particulieres qui toutes ne ſont toujours que des développemens des principes que j'ai propoſés ici ; & ſurtout, un ſyſtême de conduite pour les maîtres qui enſeigneront à chanter & à jouer des inſtrumens, bien différent dans la méthode, & j'eſpere dans le progrès, de celui dont on ſe ſert aujourd'hui.

Si donc, aux avantages généraux de mon ſyſtême, ſi à tous ces retranchemens de ſignes & de combinaiſons, ſi au développement précis de la théorie, on ajoute les utilités que ma méthode préſente pour la pratique ; ces embarras de lignes & de portées tous ſupprimés, la Muſique rendue ſi courte à apprendre, ſi facile à noter, occupant ſi peu de volume, exigeant moins de frais pour l'impreſſion, & par conſéquent, coûtant

moins à acquérir; une correſpondance plus parfaite établie entre les différentes parties, ſans que les ſauts d'une clef à l'autre ſoient plus difficiles que les mêmes intervalles pris ſur la même clef; les accords & le progrès de l'harmonie offerts avec une évidence à laquelle les yeux ne peuvent ſe refuſer; le ton nettement déterminé; toute la ſuite de la modulation exprimée, & le chemin que l'on a ſuivi, & le point où l'on eſt arrivé, & la diſtance où l'on eſt du ton principal; mais ſur-tout l'extrême ſimplicité des principes, jointe à la facilité des regles qui en découlent; peut-être trouvera-t-on dans tout cela de quoi juſtifier la confiance avec laquelle j'oſe préſenter ce projet au Public.

MENUET DE DARDANUS.

Re VOLEZ, plaiſirs, volez, Amour prête-leur tes char-
3 ‖ d 3, 4 3, 2 3 | 4, ˙, 3 | 2, 3 2, 1 2 | 3, ˙,
mes, répare les allarmes qui nous ont trou - blés.
d 2 | 1, 2 1, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, 1̇ | 7c
Que ton empire eſt doux, vien, vien, nous voulons
c 5 c, 4 3, 4 5 | 6 | 4̇ | 5 | 1̇, 3 2,
tous ſentir tes coups, enchaîne - nous; mais ne te ſers
d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6
que de ces chaînes dont les peines ſont des bienfaits.
c 7 1̇ 2 | 3 4, 5 6, 7 1̇ | 4, 5. 7 | 1̇ d.

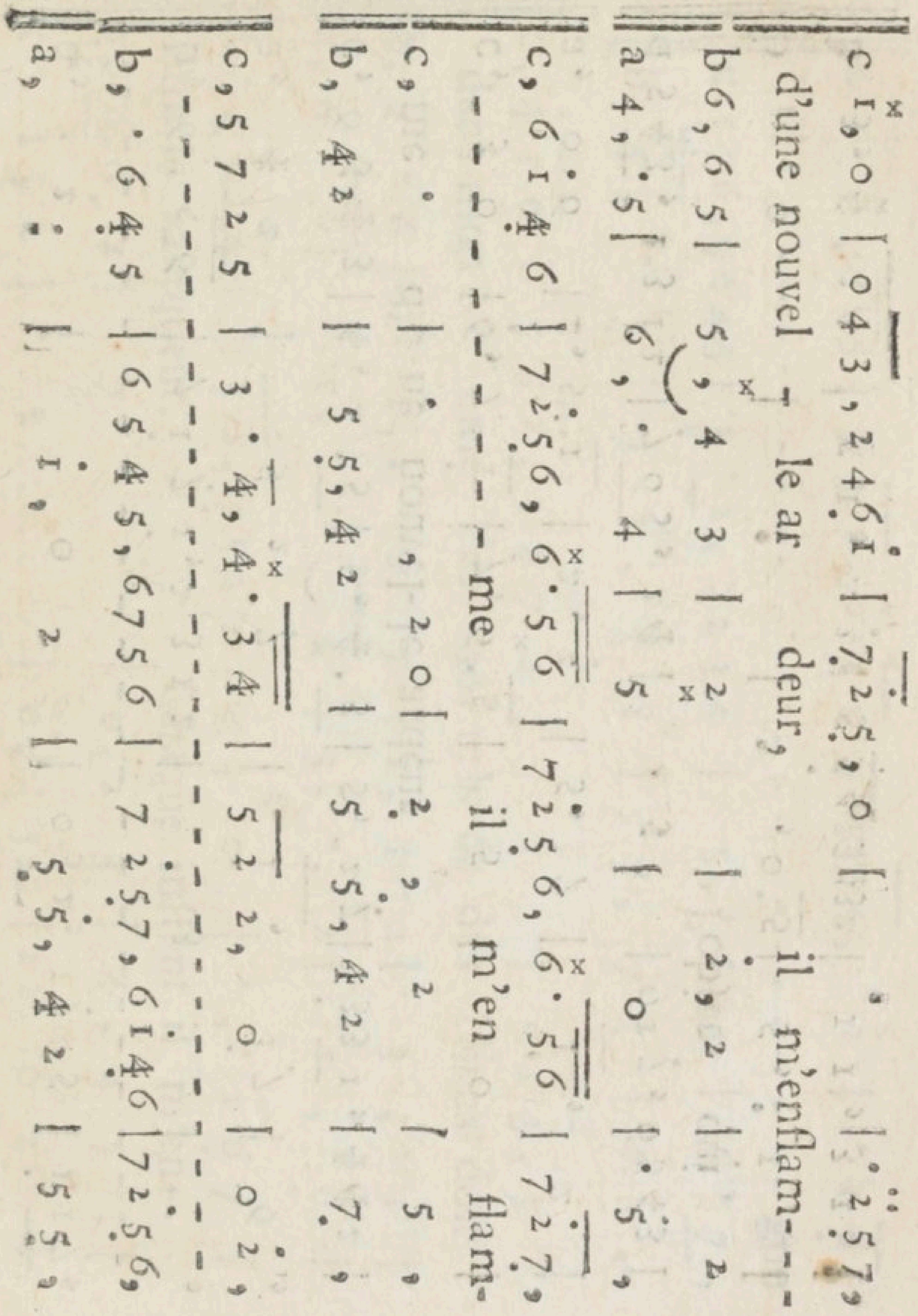
CARILLON

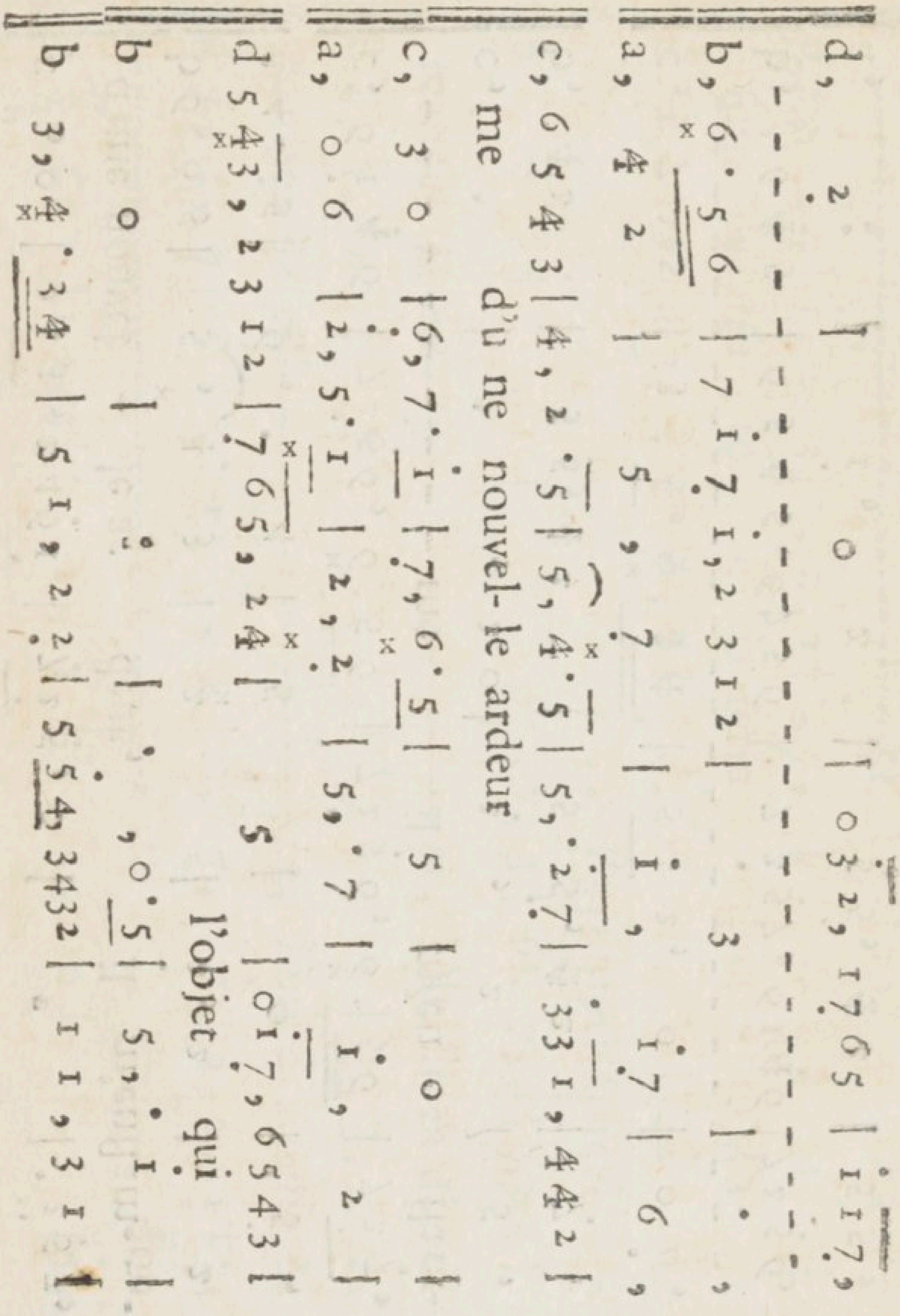
MILANOIS, EN TRIO.

Ut	Campana che ſona da lu to è da feſ-----
1er. Deſſus.	c" 3 | 6, 7, i | 7, 6, 5 | 6, 7, i | ,2, 7 | i, 2, 3 |
	Campana che
2d. Deſſus. 3	c" o | . | . | . | , , 3 | 6, 7, i |
Baſſe.	b" o | . | . | . | . | . |

------------------------------- ta Fa
d 2, 1, 7 | 1, 2, 3 | ·, 2, 1 | ·, 7, 0 | · | 4 |
fona da lu to è da feſta Fa
d 7, 6, 5 | 6, 7, 1 | ·, 7, 6 | 6, 5, 0 | · | 2 |
Fa romper la teſ----
b 0 | · | · | ·, ·, 3 | 6, 7, 1 | 2, 3, 4 |

romper la teſ------------------- ta, Din di ra din di
d 4, 3, 2 | 3 | · 4, 5, 3 | ·, 2, 5 | 5, 4, 3 | 2,
romper la teſ------------------- ta, Din di ra din di
d 2, 1, 7 | 1 | · 2, 3, 1 | ·, 7, 3 | 3, 2, 1 | 7,
------------------------------- ta don
b 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | ·, 2, 1 | 5, 5, 0 | · | 5,

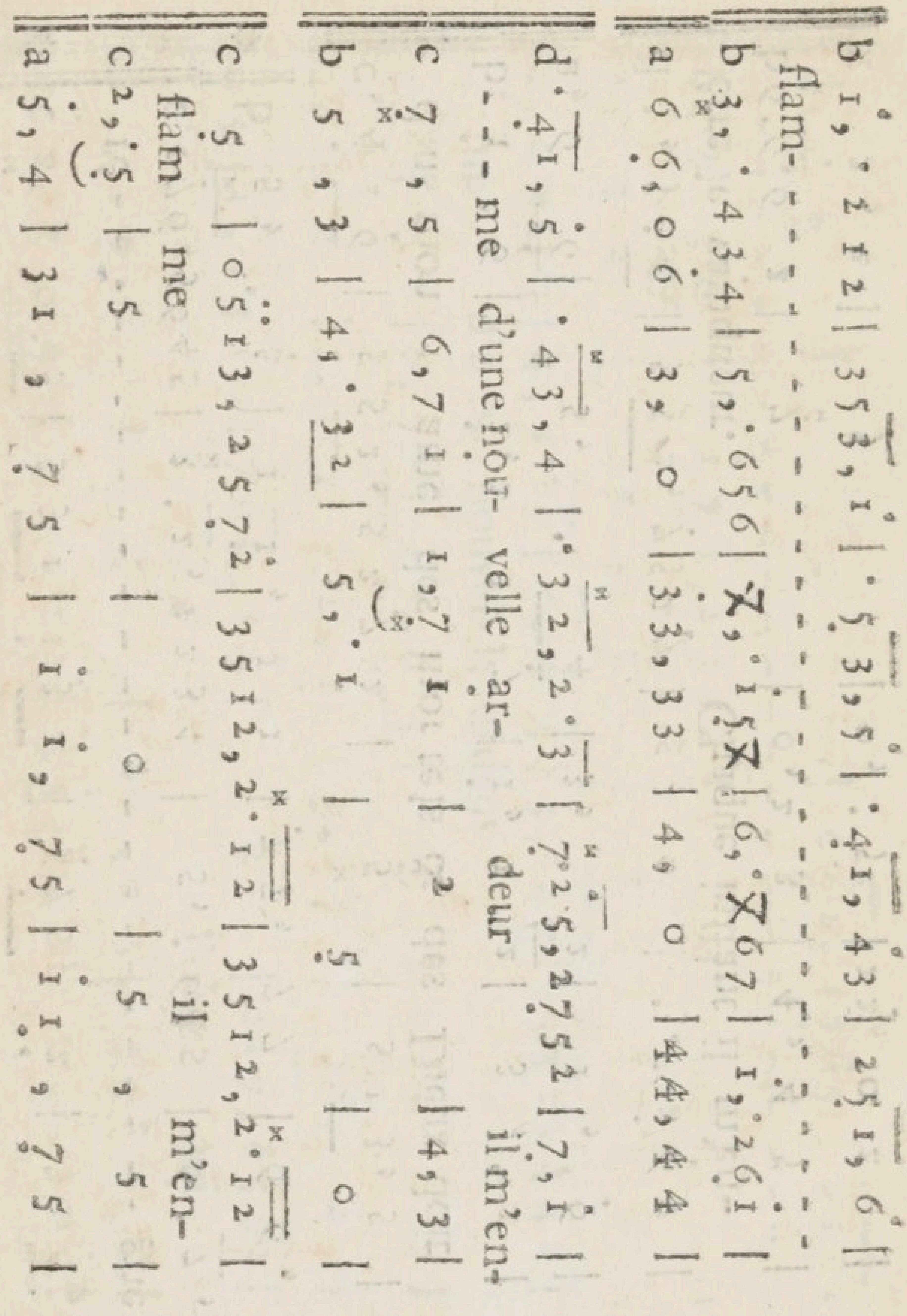

d'une nouvel - le ar deur, il m'enflam-
me il m'en flam-

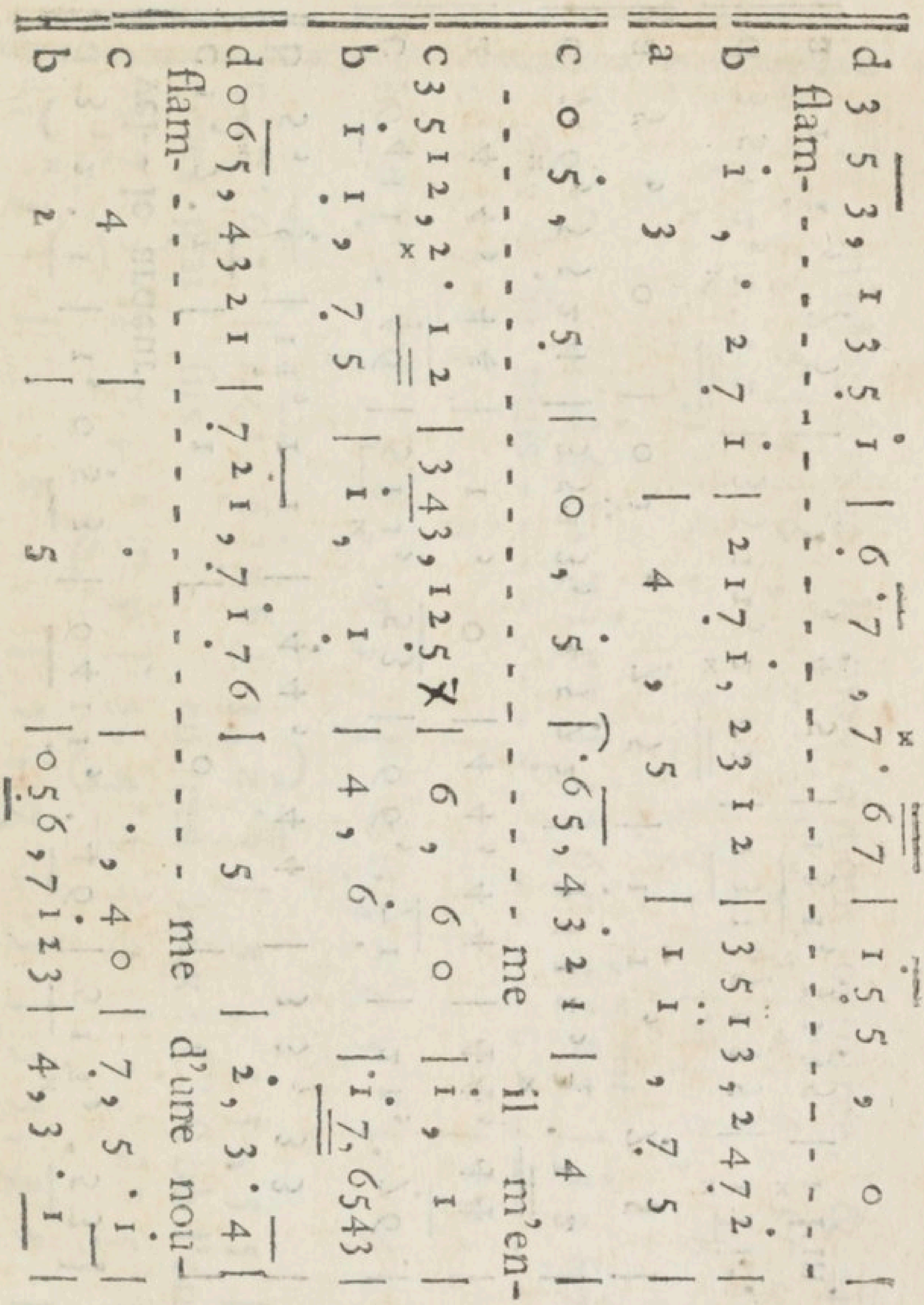

me d'u ne nouvel-le ardeur
l'objet qui

c 2 , 0 · 5 | 5 3 1 , 1 3 1 | 5 7 5 , 2 | · 1 6 ,
ré - gne
c 1 7 6 , 5 6 4 5 | 3 · 2 , 1 2 3 4 | 5 , · 6 4 5 | 6 · 7 ,
b 5 , · 5 | 1 1 , 1 1 | 7 7 , 7 7 | 6 6 ,

c , 4 1 6 | 5 5 2 , 5 2 7 2 | 5 | 5 1 3 , 5 |
dans mon ame des mor tels & des Dieux doit
b , 1 · 6 | 2 , 2 1 7 | 1 , 1 · 2 | 3 , · 1 |
a , 6 6 | 5 , · 4 | 3 , · 2 | 1 , · 6 |

d · , 5 · 4 | 5 5 2 , 7 5 2 7 | 5 , 0 | · , · 2 6 7 |
être le vainqueur. Chaque inftant il m'en-
b 6 · 6 , 6 2 | 7 | 0 , 2 3 | 4 , 4 5 |
x 2 , 2 | 5 | 0 , · 5 | 2 2 , 0 2 |


flam-
- - - me d'une nou- velle ar- deur il m'en-
flam me il m'en-


flam-
me
il m'en-
flam-
me d'une nou-

d 3, 2 · 1 | 1, o 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 |
vel- - le ardeur
c 1, 7 · 1 | 1 | o | · |
b 5, 5 | 1 1, 1 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 |

c 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 | 6 6, · 7 1 | 2 1, · 7 6 |
a 4 4, 4 4 | 1, o | 4 4, 4 4 | 4 4, 4 4 |

c 7 6, 5 5 2 4 | 3 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 |
a 5, o | o 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

d 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.
a 1 1, 7 5 | 1, 4 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.

Je m'a ban don ne à mon a mour ex trê me, & je

c o·3, 3 6 | 5 | 6 , 7·1 | 2, ·7 | 1 | 6, 1·2 |

a 6, 1 6 | 3, 2 | 1 , 2. 1 | 7, 3 | 6 | o, 6 |

c o | ·3 6 1, 7 3 5 7 | 1 3 6 7, 7·6 7 | 1 3 6 7,

fixe à ja mais -

c 7, 7·6 | 3 | | · | · ,

b 5, 4 | 3 6, 5 3 | 6 6, 5 3 | 6 ,

c, 7·6 7 | 1 3 1, 6 1 4 6 | 3, 2·3 | 3 | 5 5, 5 5 |

mes plai firs en ces lieux : C'eſt où l'on

c, 7·1 | 7, ·6 5 | 5, 4·3 | 3 | 1, 1· 5 |

a, 5 | 6 | 7, 7 | 3 | 3 3, 3 3 |

c 55, 43 | 2, 0 | . | 77; 77 | 3 | 6;
ai me que ſont les Cieux : c'eſt où l'on aime que
b 6, 60 | 2, ·1 2 | 7 | 3, ·3 7 | 1, 10 | 2,
b 4, 0 | 44, 44 | 5, 0 | ſſ, ſ ſ | 6, 5 | 4,

c, . 67 | ſ | 0. 5, 5. 1 | 176, 5645 | 317, 6543 |
ſont les Cieux. L'ob jet qui
c, ·1 2 | 3 | 0 | ·, · 5 | 5, · 1 |
b, · | 3 | 0 | 05, 75 | 11, 31 |

ra din di ra din don don don, dan di ra din
d 3, 4 | 5, 4, 3 | 2 | 3 | 4, ˙, 3 | 4, 3, 2 |
ra din di ra din don don don, dan di ra din
c 1̇, 2 | 3, 2, 1 | 7̣ | 1̇ | 2, ˙, 1 | 2, 1, 7̣ |
don don don don dan di ra din
b . , . | 5 | 5 | 1̇ | 6̣, ˙, 1̇ | 4, 2, 5 |

don don don.
d 3 | 3 | 3, ˙, d.
don don don.
d 1̇ | 1 | 1, ˙, d.
don don don don don don don.
b 1, 3, 5 | 1̇, 5̣, 3 | 1, ˙, b.

Campa na che ſo na da lu ----------- to è da feſ-
d 5 | 5, 32, 34 | 5, 32, 34 | 5 | ·, 4, 3 | 4,
Campa na che ſo na da lu ----------- to è da feſ-
d 3 | 3, 17, i2 | 3, 17, i2 | 3 | ·, 2, x | 2,
Fa romper la teſ-
b o | · | · |, ·, · 6 | 6, 6, 6 | 2,

-- ta, din di
d 2 1, 2 3 | 4, 2 1, 23 | 4 | ·, 3, 2 | 3, 3, 3 | 3,
-- ta, din di
d 7 6, 7 i | 2, 7 6, 7 i | 2 | ·, i, 7 | i, 1, 1 | 1,
ta Fa romper la teſta
c 2, o | : | ·, ·, 5 | 5, 5, 5 | i, i, o | ·,

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-

d 2, 1 | 7, 1, 2 | 3, 2, 1 | 7, ˙, 3 | 3, 2, 3 | 4,

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-

d 7, 6 | 5, 6, 7 | 1, 7, 6 | 5, ˙, 1 | 1, 7, 1 | 2,

don don don, Fa romper la tes-

b o, ˙ | 3 | 3 | 3, ˙, 3 | 6, 7, 1 | 2,

- -

d ˙, ˙ | ˙ 5, 4 3, 4 2 | 3 | ˙4, 3 2, 3 1 | 2 |

- -

d ˙, ˙ | ˙3, 2 1, 2 7 | 1 | ˙2, 1 7, 1 6 | 7 |

- -

b 3, 4 | 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | 4, 5, 6 | 7, 1, 2 |

-------------ta din di ra din di ra din di ra din
d · 3, 2 1, 2 7 | 1, 1, 3 | 3, 2, 1 | 7, 1, 2 | 3, 2, 1 |
------------ta din di ra din di ra din di ra din
c · 1, 7 6, 7 5 | 6, 6, 1 | 1, 7, 6 | 5, 6, 7 | 1, 7, 6 |
----------------ta don don
b 3, 4, 5 | 6, 6, 0 | · | 3 | 3 |

don don don dan di ra din don
d 7 | 1 | 2, ·, 1 | 2, 1, 7 | 1 |
don don don dan di ra din don
c 5 | 6 | 7, ·, 6 | 7, 6, 5 | 6 |
don don don dan di ra din don don don
b 3 | 6 | 4, ·, 1 | 4, 2, 3 | 6, 1, 3 |

don don.
d 1 | 1, ·, d ||
don don.
c 6 | 6, ·, c ||
don don don don.
b 6, 3, 1 | 6, ·, a ||

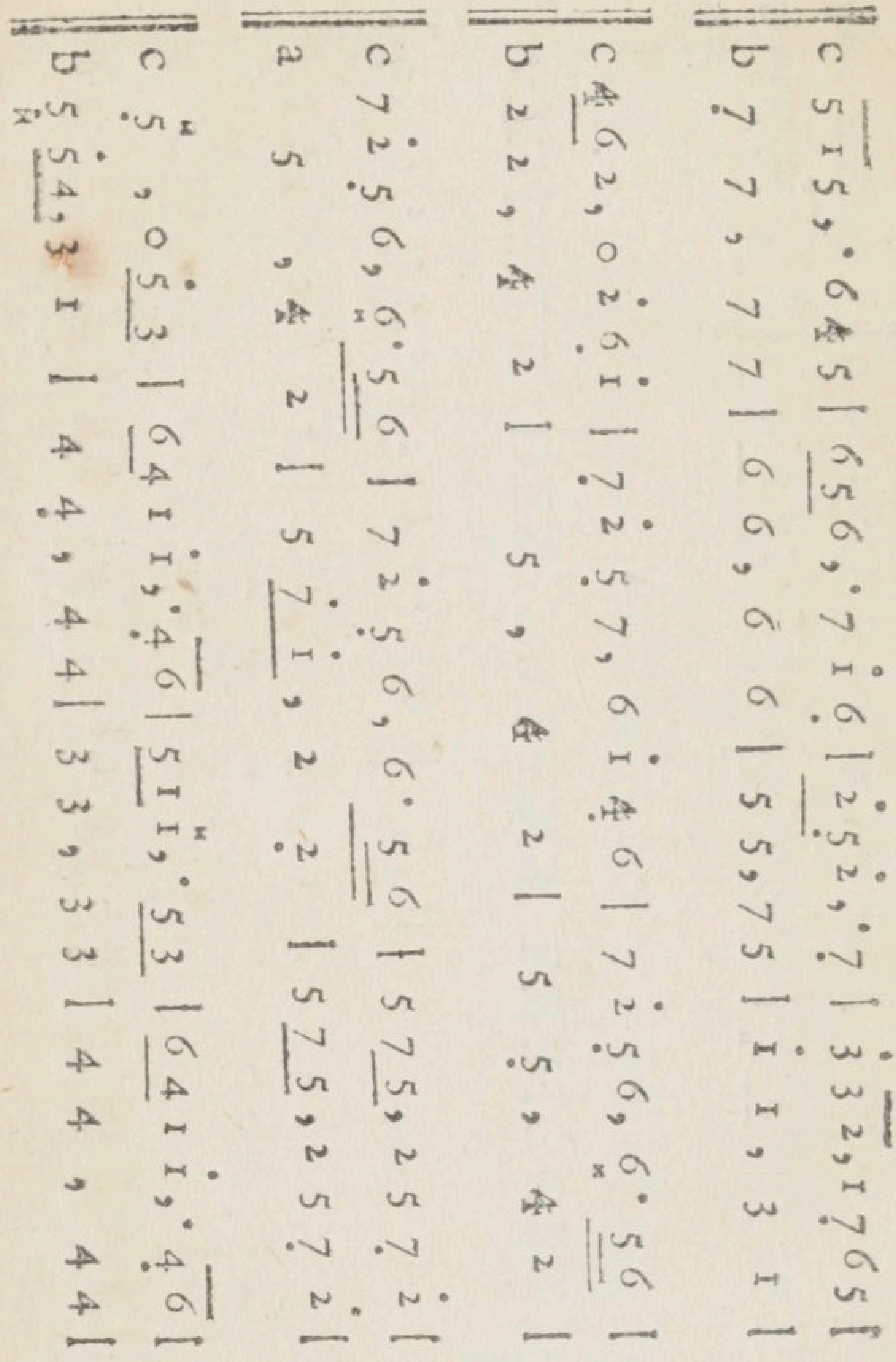
ARIETTE DES TALENS LYRIQUES.

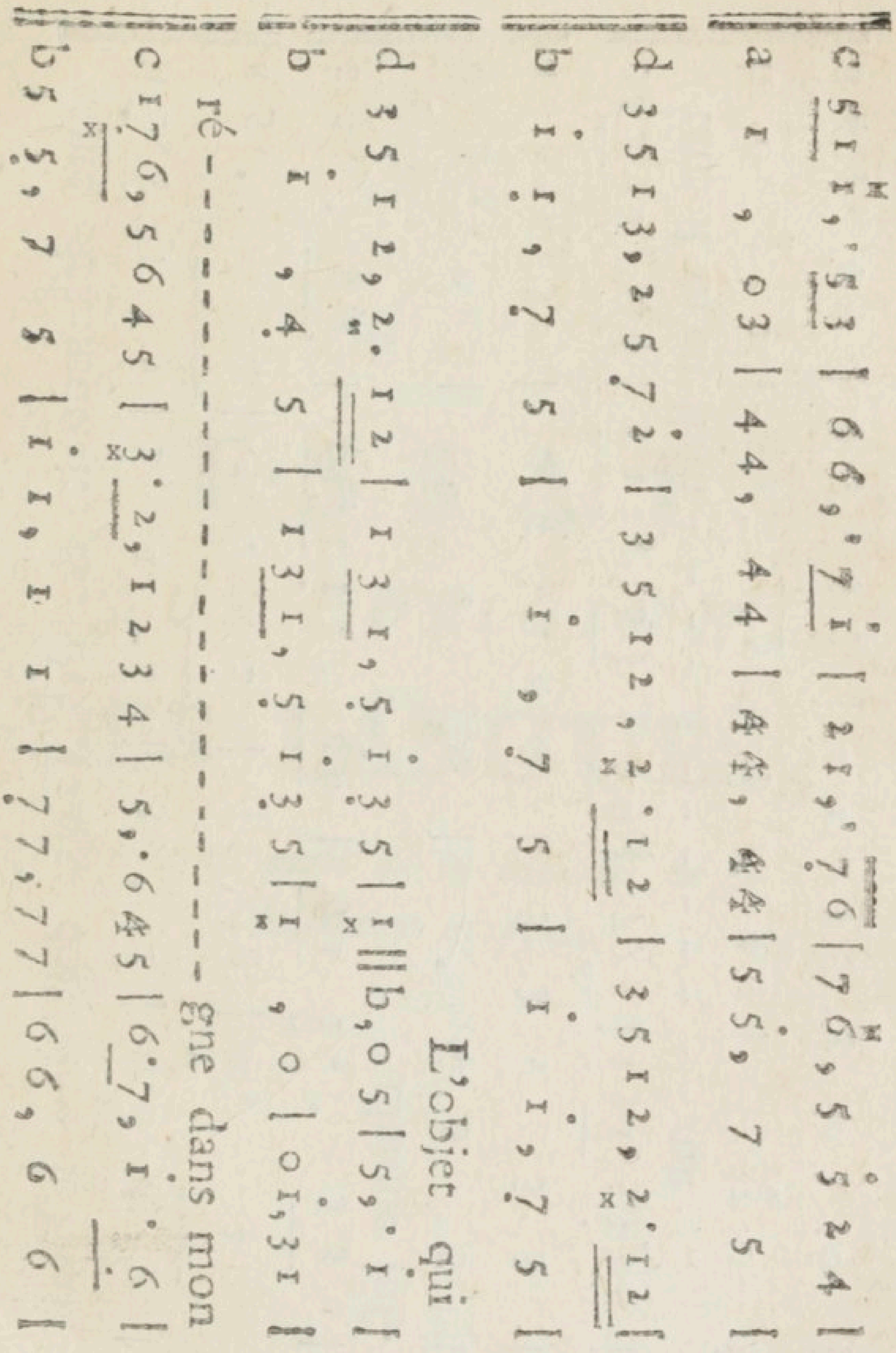
Vivement.

Mi

Symphonie. 2 || c 0 . 5, 5 . 1 | 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 . 2, 1 2 3 4 |

Baſſe-continue. || b 0 1, 3 1 | 5 5, 7 5 | 1 1, 1 1 |




L'objet qui
ré - - - gne dans mon

c x I

ame des mortels & des Dieux doit être le vain-
b 2, 2 1 7 | 1, 1 ·2 | 3, · 1 | 6, 6 6 7 |
a 5, · 4 | 3, · 2 | 1, · 3 | 2, 2
c o, · 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 |
queur, chaque inf-
b 5, o | · | ·, 5 5 |
a 5 5 4, 3 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 |
c 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 | 6 6 4, 7 7 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 |
tant il m'en flam - - - - - - - - - - - - - - me
b 6, 7 1 | 5, · 6 5 | 5, · 4 3 | 3 |
a 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 | 2 2, 5 5 | 1, o |

ESSAI
SUR L'ORIGINE
DES LANGUES,

Où il est parlé de la Mélodie & de l'Imitation musicale.

ESSAI
SUR L'ORIGINE
DES LANGUES,

CHAPITRE I.

Des divers moyens de communiquer nos pensées.

LA parole distingue l'homme entre les animaux : le langage distingue les nations entr'elles ; on ne connoît d'où est un homme qu'après qu'il a parlé. L'usage & le besoin font apprendre à chacun la langue de son pays ; mais qu'est-ce qui fait que cette langue est celle de son pays & non pas d'un autre ? Il faut bien remonter, pour le dire, à quelque raison qui tienne au local, & qui soit antérieure aux mœurs mêmes : la parole étant la premiere institution sociale ne doit sa forme qu'à des causes naturelles.

Si-tôt qu'un homme fut reconnu par un autre pour un Etre sentant, pensant

& semblable à lui, le desir ou le besoin de lui communiquer ses sentimens & ses pensées, lui en fit chercher les moyens. Ces moyens ne peuvent se tirer que des sens, les seuls instrumens par lesquels un homme puisse agir sur un autre. Voilà donc l'institution des signes sensibles pour exprimer la pensée. Les inventeurs du langage ne firent pas ce raisonnement, mais l'instinct leur en suggéra la conséquence.

Les moyens généraux, par lesquels nous pouvons agir sur les sens d'autrui, se bornent à deux, savoir, le mouvement & la voix. L'action du mouvement est immédiate par le toucher ou médiate par le geste; la premiere ayant pour terme la longueur du bras, ne peut se transmettre à distance, mais l'autre atteint aussi loin que le rayon visuel. Ainsi restent seulement la vue & l'ouïe pour organes passifs du langage entre des hommes dispersés.

Quoique la langue du geste & celle de la voix soient également naturelles, toutefois la premiere est plus facile & dépend moins des conventions : car plus d'objets

frappent nos yeux que nos oreilles, & les figures ont plus de variété que les ſons ; elles ſont auſſi plus expreſſives, & diſent plus en moins de tems. L'amour dit-on, fut l'inventeur du deſſein. Il put inventer auſſi la parole, mais moins heureuſement. Peu content d'elle, il la dédaigne, il a des manieres plus vives de s'exprimer. Que celle qui traçoit avec tant de plaiſir l'ombre de ſon Amant, lui diſoit de choſes ! Quels ſons eût-elle employés pour rendre ce mouvement de baguette ?

Nos geſtes ne ſignifient rien que notre inquiétude naturelle ; ce n'eſt pas de ceux-là que je veux parler. Il n'y a que les Européens qui geſticulent en parlant : on diroit que toute la force de leur langue eſt dans leurs bras ; ils y ajoutent encore celle des poumons & tout cela ne leur ſert de gueres. Quand un Franc s'eſt bien démené, s'eſt bien tourmenté le corps à dire beaucoup de paroles, un Turc ôte un moment la pipe de ſa bouche, dit deux mots à demi-voix, & l'écraſe d'une ſentence.

Depuis que nous avons appris à geſ-

ticuler nous avons oublié l'art des pantomimes ; par la même raiſon qu'avec beaucoup de belles grammaires nous n'entendons plus les ſymboles des Egyptiens. Ce que les anciens diſoient le plus vivement, ils ne l'exprimoient pas par des mots mais par des ſignes ; ils ne le diſoient pas, ils le montroient.

Ouvrez l'hiſtoire ancienne vous la trouverez pleine de ces manieres d'argumenter aux yeux, & jamais elles ne manquent de produire un effet plus aſſuré que tous les diſcours qu'on auroit pu mettre à la place. L'objet offert avant de parler, ébranle l'imagination, excite la curioſité, tient l'eſprit en ſuſpens & dans l'attente de ce qu'on va dire. J'ai remarqué que les Italiens & les Provençaux, chez qui pour l'ordinaire le geſte précede le diſcours, trouvent ainſi le moyen de ſe faire mieux écouter & même avec plus de plaiſir. Mais le langage le plus énergique eſt celui où le ſigne a tout dit avant qu'on parle. Tarquin, Traſibule abattant les têtes des pavots, Alexandre appliquant ſon cachet ſur la bouche de ſon favori, Diogene ſe pro-

menant devant Zénon ne parloient-ils pas mieux qu'avec des mots? Quel circuit de paroles eût auſſi bien exprimé les mêmes idées? Darius engagé dans la Scythie avec ſon armée, reçoit de la part du Roi des Scythes une grenouille, un oiſeau, une ſouris & cinq fleches : le Héraut remet ſon préſent en ſilence & part. Cette terrible harangue fut entendue, & Darius n'eut plus grande hâte que de regagner ſon pays comme il put. Subſtituez une lettre à ces ſignes, plus elle ſera menaçante, moins elle effrayera; ce ne ſera plus qu'une gaſconade dont Darius n'auroit fait que rire.

Quand le Lévite d'Ephraïm voulut venger la mort de ſa femme, il n'écrivit point aux Tribus d'Iſraël; il diviſa le corps en douze pieces & les leur envoya. A cet horrible aſpect, ils courent aux armes, en criant tout d'une voix : *non, jamais rien de tel n'eſt arrivé dans Iſraël, depuis le jour que nos Peres ſortirent d'Egypte juſqu'à-ce jour.* Et la Tribu de Benjamin fut exterminée (*). De nos jours l'af-

(*) Il n'en reſta que ſix cents hommes ſans femmes ni enfans.

faire tournée en plaidoyers, en discussions, peut-être en plaisanteries, eût traîné en longueur, & le plus horrible des crimes fut enfin demeuré impuni. Le Roi Saül, revenant du labourage dépeça de même les bœufs de sa charrue & usa d'un signe semblable pour faire marcher Israël au secours de la ville de Jabès. Les Prophetes des Juifs, les Législateurs des Grecs offrant souvent au peuple des objets sensibles, lui parloient mieux par ces objets qu'ils n'eussent fait par de longs discours, & la maniere dont Athénée rapporte que l'orateur Hypéride fit absoudre la Courtisane Phryné, sans alléguer un seul mot pour sa défense, est encore une éloquence muette dont l'effet n'est pas rare dans tous les tems.

Ainsi l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles : il n'y a personne qui ne sente la vérité du jugement d'Horace à cet égard. On voit même que les discours les plus éloquens sont ceux où l'on enchâsse le plus d'images, & les sons n'ont jamais plus d'énergie que quand ils font l'effet des couleurs.

Mais lorsqu'il est question d'émouvoir

le cœur & d'enflammer les paſſions, c'eſt toute autre choſe. L'impreſſion ſucceſſive du diſcours, qui frappe à coups redoublés, vous donne bien une autre émotion que la préſence de l'objet même, où d'un coup-d'œil vous avez tout vu. Suppoſez une ſituation de douleur parfaitement connue, en voyant la perſonne affligée, vous ſerez difficilement ému juſqu'à pleurer; mais laiſſez-lui le tems de vous dire tout qu'elle ſent, & bientôt vous allez fondre en larmes. Ce n'eſt qu'ainſi que les ſcenes de tragédie font leur effet (*). La ſeule pantomime ſans diſcours vous laiſſera preſque tranquille; le diſcours ſans geſte vous arrachera des pleurs. Les paſſions ont leurs geſtes, mais elles ont auſſi leurs accens, & ces accens qui nous font treſſaillir, ces accens auxquels on ne peut dérober ſon organe, pénétrent par lui juſqu'au fond du cœur,

(*) J'ai dit ailleurs pourquoi les malheurs feints nous touchent bien plus que les véritables. Tel ſanglote à la tragédie, qui n'eût de ſes jours pitié d'aucun malheureux. L'invention du Théâtre eſt admirable pour enorgueillir notre amour-propre de toutes les vertus que nous n'avons point.

y portent malgré nous les mouvemens qui les arrachent, & nous font ſentir ce que nous entendons. Concluons que les ſignes viſibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les ſons.

Ceci me fait penſer que ſi nous n'avions jamais eu que des beſoins phyſiques, nous aurions fort bien pu ne parler jamais & nous entendre parfaitement, par la ſeule langue du geſte. Nous aurions pu établir des ſociétés peu différentes de ce qu'elles ſont aujourd'hui, ou qui même auroient marché mieux à leur but : nous aurions pu inſtituer des loix, choiſir des chefs, inventer des arts, établir le commerce, & faire en un mot, preſque autant de choſes que nous en faiſons par le ſecours de la parole. La langue épiſtolaire des Salams (*) tranſmet, ſans crainte des jaloux, les ſecrets de la galanterie orientale à travers les harems les

(*) Les Salams ſont des multitudes de choſes les plus communes, comme une orange, un ruban, du charbon, &c. dont l'envoi forme un ſens connu de tous les Amans dans les pays où cette Langue eſt en uſage.

mieux gardés. Les muets du Grand-Seigneur s'entendent entr'eux, & entendent tout ce qu'on leur dit par ſignes, tout auſſi-bien qu'on peut le dire par le diſcours. Le ſieur Pereyre, & ceux qui, comme lui, apprennent aux muets, non-ſeulement à parler, mais à ſavoir ce qu'ils diſent, ſont bien forcés de leur apprendre auparavant une autre langue non moins compliquée, à l'aide de laquelle ils puiſſent leur faire entendre celle-là.

Chardin dit qu'aux Indes les Facteurs ſe prenant la main l'un à l'autre, & modifiant leurs attouchemens d'une maniere que perſonne ne peut appercevoir, traitent ainſi publiquement, mais en ſecret, toutes leurs affaires, ſans s'être dit un ſeul mot. Suppoſez ces Facteurs aveugles, ſourds & muets, ils ne s'entendront pas moins entr'eux. Ce qui montre que des deux ſens par leſquels nous ſommes actifs, un ſeul ſuffiroit pour nous former un langage.

Il paroît encore par les mêmes obſervations, que l'invention de l'art de communiquer nos idées, dépend moins des organes qui nous ſervent à cette com-

munication, que d'une faculté propre à l'homme, qui lui fait employer ses organes à cet usage, & qui, si ceux-là lui manquoient, lui en feroit employer d'autres à la même fin. Donnez à l'homme une organisation tout aussi grossiere qu'il vous plaira; sans doute il acquerra moins d'idées; mais pourvu seulement qu'il y ait entre lui & ses semblables quelque moyen de communication, par lequel l'un puisse agir, & l'autre sentir, ils parviendront à se communiquer enfin tout autant d'idées qu'ils en auront.

Les animaux ont pour cette communication une organisation plus que suffisante, & jamais aucun d'eux n'en a fait cet usage. Voilà, ce me semble, une différence bien caractéristique. Ceux d'entr'eux qui travaillent & vivent en commun, les Castors, les Fourmis, les Abeilles, ont quelque langue naturelle pour s'entre-communiquer, je n'en fais aucun doute. Il y a même lieu de croire que la langue des Castors & celle des Fourmis sont dans le geste, & parlent seulement aux yeux. Quoi qu'il en soit, par cela même que les unes & les autres de ces lan-

gues ſont naturelles, elles ne ſont pas acquiſes ; les animaux qui les parlent les ont en naiſſant, ils les ont tous, & partout la même : ils n'en changent point, ils n'y font pas le moindre progrès. La langue de convention n'appartient qu'à l'homme. Voilà pourquoi l'homme fait des progrès, ſoit en bien, ſoit en mal ; & pourquoi les animaux n'en font point. Cette ſeule diſtinction paroît mener loin : on l'explique, dit-on, par la différence des organes. Je ſerois curieux de voir cette explication.

CHAPITRE II.

Que la premiere invention de la parole ne vient pas des beſoins, mais des paſſions.

IL eſt donc à croire que les beſoins dicterent les premiers geſtes, & que les paſſions arracherent les premieres voix. En ſuivant, avec ces diſtinctions, la trace des faits, peut-être faudroit-il raiſonner ſur l'origine des langues tout autrement qu'on n'a fait juſqu'ici. Le génie des

langues orientales, les plus anciennes qui nous ſoient connues, dément abſolument la marche didactique qu'on imagine dans leur compoſition. Ces langues n'ont rien de méthodique & de raiſonné ; elles ſont vives & figurées. On nous fait du langage des premiers hommes des langues de Géometres, & nous voyons que ce furent des langues de Poëtes.

Cela dut être. On ne commença pas par raiſonner, mais par ſentir. On prétend que les hommes inventerent la parole pour exprimer leurs beſoins ; cette opinion me paroît inſoutenable. L'effet naturel des premiers beſoins, fut d'écarter les hommes & non de les rapprocher. Il le falloit ainſi pour que l'eſpece vînt à s'étendre, & que la terre ſe peuplât promptement, ſans quoi le genre-humain ſe fût entaſſé dans un coin du monde, & tout le reſte fût demeuré déſert.

De cela ſeul il ſuit, avec évidence, que l'origine des langues n'eſt point due aux premiers beſoins des hommes ; il ſeroit abſurde que de la cauſe qui les écarte, vînt le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine ? des beſoins

moraux, des paſſions. Toutes les paſſions rapprochent les hommes que la néceſſité de chercher à vivre force à ſe fuir. Ce n'eſt ni la faim, ni la ſoif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colere, qui leur ont arraché les premieres voix. Les fruits ne ſe dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir ſans parler, on pourſuit en ſilence la proie dont on veut ſe repaître; mais pour émouvoir un jeune cœur, pour repouſſer un aggreſſeur injuſte; la nature dicte des accens, des cris, des plaintes: voilà les plus anciens mots inventés, & voilà pourquoi les premieres langues furent chantantes & paſſionnées, avant d'être ſimples & méthodiques. Tout ceci n'eſt pas vrai, ſans diſtinction, mais j'y reviendrai ci-après.

CHAPITRE III.

Que le premier langage dut être figuré.

COMME les premiers motifs qui firent parler l'homme, furent des paſſions, ſes premieres expreſſions furent des Tropes.

Le langage figuré fut le premier à naître, le ſens propre fut trouvé le dernier. On n'appella les choſes de leur vrai nom, que quand on les vit ſous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poéſie; on ne s'aviſa de raiſonner que long-tems après.

Or, je ſens bien qu'ici le Lecteur m'arrête, & me demande comment une expreſſion peut être figurée avant d'avoir un ſens propre, puiſque ce n'eſt que dans la tranſlation du ſens que conſiſte la figure? Je conviens de cela; mais pour m'entendre il faut ſubſtituer l'idée que la paſſion nous préſente, au mot que nous tranſpoſons; car on ne tranſpoſe les mots que parce qu'on tranſpoſe auſſi les idées, autrement le langage figuré ne ſignifieroit rien. Je réponds donc par un exemple.

Un homme ſauvage en rencontrant d'autres, ſe ſera d'abord effrayé. Sa frayeur lui aura fait voir ces hommes plus grands & plus forts que lui-même; il leur aura donné le nom de *Géans*. Après beaucoup d'expériences il aura reconnu que ces prétendus Géans n'étant ni plus grands, ni plus forts que lui, leur ſtature ne

convenoit

convenoit point à l'idée qu'il avoit d'abord attachée au mot de Géant. Il inventera donc un autre nom commun à eux & à lui, tel, par exemple, que le nom d'*Homme*, & laissera celui de *Géant* à l'objet faux qui l'avoit frappé durant son illusion. Voilà comment le mot figuré naît avant le mot propre, lorsque la passion nous fascine les yeux, & que la premiere idée qu'elle nous offre n'est pas celle de la vérité. Ce que j'ai dit des mots & des noms est sans difficulté pour les tours de phrases. L'image illusoire offerte par la passion, se montrant la premiere, le langage qui lui répondoit fut aussi le premier inventé; il devint ensuite métaphorique quand l'esprit éclairé, reconnoissant sa premiere erreur, n'en employa les expressions que dans les mêmes passions qui l'avoient produite.

CHAPITRE IV.

Des caracteres distinctifs de la premiere Langue & des changemens qu'elle dût éprouver.

LES simples sons sortent naturellement du gosier, la bouche est naturellement plus ou moins ouverte; mais les modifications de la langue & du palais qui font articuler, exigent de l'attention, de l'exercice, on ne les fait point sans vouloir les faire, tous les enfans ont besoin de les apprendre, & plusieurs n'y parviennent pas aisément. Dans toutes les langues les exclamations les plus vives sont inarticulées; les cris, les gémissemens sont de simples voix; les muets, c'est-à-dire, les sourds, ne poussent que des sons inarticulés : le Pere Lami ne conçoit pas même que les hommes en eussent pu jamais inventer d'autres, si Dieu ne leur eût expressément appris à parler. Les articulations sont en petit nombre, les sons sont en nombre infini, les accens qui les marquent peuvent se mul-

tiplier de même ; toutes les notes de la Musique sont autant d'accens ; nous n'en avons, il est vrai, que trois ou quatre dans la parole, mais les Chinois en ont beaucoup davantage ; en revanche ils ont moins de consonnes. A cette source de combinaisons, ajoutez celle des tems ou de la quantité, & vous aurez non-seulement plus de mots, mais plus de syllabes diversifiées que la plus riche des langues n'en a besoin.

Je ne doute point qu'indépendamment du vocabulaire & de la syntaxe, la premiere langue, si elle existoit encore, n'eût gardé des caracteres originaux qui la distingueroient de toutes les autres. Non-seulement tous les tours de cette langue devoient être en images, en sentimens, en figures ; mais dans sa partie méchanique elle devroit répondre à son premier objet, & présenter au sens, ainsi qu'à l'entendement, les impressions presque inévitables de la passion qui cherche à se communiquer.

Comme les voix naturelles sont inarticulées, les mots auroient peu d'articulations ; quelques consonnes interposées

effaçant l'hiatus des voyelles, suffiroient pour les rendre coulantes & faciles à prononcer. En revanche les sons seroient très-variés, & la diversité des accens multiplieroit les mêmes voix : la quantité, le rhythme, seroient de nouvelles sources de combinaisons; en sorte que les voix, les sons, l'accent, le nombre, qui sont de la nature, laissant peu de chose à faire aux articulations qui sont de convention, l'on chanteroit au lieu de parler; la plupart des mots radicaux seroient des sons imitatifs; ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles : l'onomatopée s'y feroit sentir continuellement.

Cette langue auroit beaucoup de synonymes pour exprimer le même être par ses différens rapports (*); elle auroit peu d'adverbes & de mots abstraits pour exprimer ces mêmes rapports. Elle auroit beaucoup d'augmentatifs, de diminutifs, de mots composés, de particules explétives pour donner de la cadence aux

(*) On dit que l'Arabe a plus de mille mots différens pour dire *un chameau*, plus de cent pour dire *un glaive*, &c.

périodes, & de la rondeur aux phrases; elle auroit beaucoup d'irrégularités & d'anomalies, elle négligeroit l'analogie grammaticale pour s'attacher à l'euphonie, au nombre, à l'harmonie & à la beauté des sons; au lieu d'argumens elle auroit des sentences, elle persuaderoit sans convaincre, & peindroit sans raisonner; elle ressembleroit à la langue Chinoise, à certains égards; à la Grecque, à d'autres; à l'Arabe, à d'autres. Etendez ces idées dans toutes leurs branches, & vous trouverez que le Cratyle de Platon n'est pas si ridicule qu'il paroît l'être.

CHAPITRE V.

De l'Ecriture.

QUICONQUE étudiera l'histoire & le progrès des langues, verra que plus les voix deviennent monotones, plus les consonnes se multiplient, & qu'aux accens qui s'effacent, aux quantités qui s'égalisent, on supplée par des combinaisons

grammaticales & par de nouvelles articulations : mais ce n'eſt qu'à force de tems que ſe font ces changemens. A meſure que les beſoins croiſſent, que les affaires s'embrouillent, que les lumieres s'étendent, le langage change de caractere : il devient plus juſte & moins paſſionné ; il ſubſtitue aux ſentimens les idées, il ne parle plus au cœur, mais à la raiſon. Par-là-même l'accent s'éteint, l'articulation s'étend, la langue devient plus exacte, plus claire, mais plus traînante, plus ſourde & plus froide. Ce progrès me paroît tout-à-fait naturel.

Un autre moyen de comparer les langues & de juger de leur ancienneté, ſe tire de l'écriture, & cela en raiſon inverſe de la perfection de cet art. Plus l'écriture eſt groſſiere, plus la langue eſt antique. La premiere maniere d'écrire n'eſt pas de peindre les ſons, mais les objets mêmes, ſoit directement, comme faiſoient les Mexicains, ſoit par des figures allégoriques, comme firent autrefois les Egyptiens. Cet état répond à la langue paſſionnée, & ſuppoſe déjà quelque ſociété & des beſoins que les paſſions ont fait naître.

La ſeconde maniere eſt de repréſenter les mots & les propoſitions par des caracteres conventionnels, ce qui ne peut ſe faire que quand la langue eſt tout-à-fait formée & qu'un peuple entier eſt uni par des loix communes; car il y a déjà ici double convention: telle eſt l'écriture des Chinois, c'eſt-là véritablement peindre les ſons & parler aux yeux.

La troiſieme eſt de décompoſer la voix parlante à un certain nombre de parties élémentaires, ſoit vocales, ſoit articulées; avec leſquelles on puiſſe former tous les mots & toutes les ſyllabes imaginables. Cette maniere d'écrire, qui eſt la nôtre, a dû être imaginée par des peuples commerçans qui, voyageant en pluſieurs pays, & ayant à parler pluſieurs langues, furent forcés d'inventer des caracteres qui puſſent être communs à toutes. Ce n'eſt pas préciſément peindre la parole, c'eſt l'analyſer.

Ces trois manieres d'écrire répondent aſſez exactement aux trois divers états, ſous leſquels on peut conſidérer les hommes raſſemblés en nations. La peinture des objets convient aux peuples ſauva

ges ; les ſignes des mots & des propoſitions aux peuples barbares, & l'alphabet aux peuples policés.

Il ne faut donc pas penſer que cette derniere invention ſoit une preuve de la haute antiquité du peuple inventeur. Au contraire, il eſt probable que le peuple qui l'a trouvée avoit en vue une communication plus facile avec d'autres peuples parlant d'autres langues, leſquels du moins étoient ſes contemporains & pouvoient être plus anciens que lui. On ne peut pas dire la même choſe des deux autres méthodes. J'avoue, cependant, que ſi l'on s'en tient à l'hiſtoire & aux faits connus, l'écriture par alphabet paroît remonter auſſi haut qu'aucune autre. Mais il n'eſt pas ſurprenant que nous manquions de monumens des tems où l'on n'écrivoit pas.

Il eſt peu vraiſemblable que les premiers qui s'aviſerent de réſoudre la parole en ſignes élémentaires, aient fait d'abord des diviſions bien exactes. Quand ils s'apperçurent enſuite de l'inſuffiſance de leur analyſe, les uns, comme les Grecs, multiplierent les caracteres de leur alphabet, les autres ſe contenterent d'en varier le

ſens ou le ſon par des poſitions ou combinaiſons différentes. Ainſi paroiſſent écrites les inſcriptions des ruines de Tchelminar, dont Chardin nous a tracé des Ectypes. On n'y diſtingue que deux figures ou caracteres (*), mais de diverſes grandeurs & poſés en différens ſens. Cette langue inconnue & d'une antiquité preſque effrayante, devoit pourtant être alors bien formée, à en juger par la perfection des arts qu'annoncent la beauté des caracteres (†) & les

(*) *Des gens s'étonnent*, dit Chardin, *que deux figures puiſſent faire tant de lettres, mais pour moi je ne vois pas là de quoi s'étonner ſi fort, puiſque les lettres de notre Alphabet, qui ſont au nombre de vingt-trois, ne ſont pourtant compoſées que de deux lignes, la droite & la circulaire, c'eſt-à-dire, qu'avec un C & un I, on fait toutes les lettres qui compoſent nos mots.*

(†) *Ce caractere paroît fort beau & n'a rien de confus ni de barbare. L'on diroit que les lettres auroient été dorées; car il y en a pluſieurs & ſur-tout des Majuſcules, où il paroît encore de l'or, & c'eſt aſſurément quelque choſe d'admirable & d'inconcevable que l'air n'ait pu manger cette dorure durant tant de ſiecles. Du reſte, ce n'eſt pas merveille qu'aucun de tous les Savans du monde n'aient jamais rien compris à cette écriture, puiſqu'elle n'approche en aucune maniere d'aucune écriture qui ſoit venue à notre connoiſſance, au lieu que toutes les écritures connues aujourd'hui, excepté le Chinois, ont beaucoup d'affinité entr'elles, & paroiſſent venir de la même ſource. Ce qu'il y a en ceci de plus merveilleux, eſt que les Guebres qui ſont les reſtes des Anciens Perſes, & qui en conſervent & perpétuent la Religion, non-ſeulement ne connoiſſent pas mieux*

monumens admirables où se trouvent ces inscriptions. Je ne sais pourquoi l'on parle si peu de ces étonnantes ruines : quand j'en lis la description dans Chardin, je me crois transporté dans un autre monde. Il me semble que tout cela donne furieusement à penser.

L'art d'écrire ne tient point à celui de parler. Il tient à des besoins d'une autre nature, qui naissent plus tôt ou plus tard selon des circonstances tout-à-fait indépendantes de la durée des peuples, & qui pourroient n'avoir jamais eu lieu chez des nations très-anciennes. On ignore durant combien de siecles l'art des Hyérogliphes fut peut-être la seule écriture des Egyptiens, & il est prouvé qu'une telle écriture peut suffire à un peuple policé, par l'exemple des Mexicains qui en avoient une encore moins commode.

---

ces caracteres que nous, mais que leurs caracteres n'y ressemblent pas plus que les nôtres. D'où il s'ensuit, ou que c'est un caractere de cabale ; ce qui n'est pas vraisemblable, puisque ce caractere est le commun & naturel de l'édifice en tous endroits, & qu'il n'y en a pas d'autres du même ciseau ; ou qu'il est d'une si grande antiquité que nous n'oserions presque le dire. En effet, Chardin feroit présumer, sur ce passage, que du tems de Cirus & des Mages, ce caractere étoit déjà oublié, & tout aussi peu connu qu'aujourd'hui.

En comparant l'alphabet Cophte à l'alphabet Syriaque ou Phénicien, on juge aiſément que l'un vient de l'autre, & il ne ſeroit pas étonnant que ce dernier fût l'original, ni que le peuple le plus moderne eût à cet égard inſtruit le plus ancien. Il eſt clair auſſi que l'alphabet Grec vient de l'alphabet Phénicien; l'on voit même qu'il en doit venir. Que Cadmus ou quelque autre l'ait apporté de Phénicie, toujours paroît-il certain que les Grecs ne l'allerent pas chercher & que les Phéniciens l'apporterent eux-mêmes: car, des peuples de l'Aſie & de l'Afrique, ils furent les premiers & preſque les ſeuls (*) qui commercerent en Europe, & ils vinrent bien plutôt chez les Grecs que les Grecs n'allerent chez eux: ce qui ne prouve nullement que le peuple Grec ne ſoit pas auſſi ancien que le peuple de Phénicie.

D'abord les Grecs n'adopterent pas ſeulement les caracteres des Phéniciens, mais même la direction de leurs lignes de

(*) Je compte les Carthaginois pour Phéniciens, puiſqu'ils étoient une colonie de Tyr.

droite à gauche. Ensuite ils s'aviserent d'écrire par sillons, c'est-à-dire, en retournant de la gauche à la droite, puis de la droite à la gauche alternativement (*). Enfin ils écrivirent comme nous faisons aujourd'hui en recommençant toutes les lignes de gauche à droite. Ce progrès n'a rien que de naturel : l'écriture par sillons est sans contredit la plus commode à lire. Je suis même étonné qu'elle ne se soit pas établie avec l'impression, mais étant difficile à écrire à la main, elle dut s'abolir quand les manuscrits se multiplierent.

Mais bien que l'alphabet Grec vienne de l'alphabet Phénicien, il ne s'ensuit point que la langue Grecque vienne de la Phénicienne. Une de ces propositions ne tient point à l'autre, & il paroît que la langue Grecque étoit déjà fort ancienne, que l'art d'écrire étoit récent & même imparfait chez les Grecs. Jusqu'au siége de Troye ils n'eurent que seize lettres, si

(*) V. Pausanias Arcad. Les Latins, dans les commencemens, écrivirent de même, & de-là, selon Marius Victorinus, est venu le mot de *versus*.

toutefois ils les eurent. On dit que Palamede en ajouta quatre & Simonide les quatre autres. Tout cela eſt pris d'un peu loin. Au contraire le Latin, langue plus moderne, eut preſque dès ſa naiſſance un alphabet complet, dont cependant les premiers Romains ne ſe ſervoient gueres, puiſqu'ils commencerent ſi tard d'écrire leur hiſtoire, & que les luſtres ne ſe marquoient qu'avec des clous.

Du reſte il n'y a pas une quantité de lettres ou élémens de la parole abſolument déterminée; les uns en ont plus les autres moins, ſelon les langues & ſelon les diverſes modifications qu'on donne aux voix & aux conſonnes. Ceux qui ne comptent que cinq voyelles ſe trompent fort : les Grecs en écrivoient ſept, les premiers Romains ſix (*), MM. de Port-Royal en comptent dix, M. Duclos dix-ſept, & je ne doute pas qu'on n'en trouvât beaucoup davantage ſi l'habitude avoit rendu l'oreille plus ſenſible & la bouche

(*) *Vocales quas Græcè ſeptem, Romulus ſex, uſus poſterior quinque commemorat, y velut græca rejecta.* Mart. Capel. L. III.

plus exercée aux diverſes modifications, dont elles ſont ſuſceptibles. A proportion de la délicateſſe de l'organe, on trouvera plus ou moins de modifications, entre l'*a* aigu & l'*o* grave, entre l'*i* & l'*e* ouvert, &c. C'eſt ce que chacun peut éprouver en paſſant d'une voyelle à l'autre par une voix continue & nuancée ; car on peut fixer plus ou moins de ces nuances & les marquer par des caracteres particuliers, ſelon qu'à force d'habitude on s'y eſt rendu plus ou moins ſenſible, & cette habitude dépend des ſortes de voix uſitées dans le langage, auxquelles l'organe ſe forme inſenſiblement. La même choſe peut ſe dire à-peu-près des lettres articulées ou conſonnes. Mais la plupart des nations n'ont pas fait ainſi. Elles ont pris l'alphabet les unes des autres, & repréſenté par les mêmes caracteres, des voix & des articulations très-différentes. Ce qui fait que, quelque exacte que ſoit l'orthographe, on lit toujours ridiculement une autre langue que la ſienne, à moins qu'on n'y ſoit extrêmement exercé.

L'écriture, qui ſemble devoir fixer la langue, eſt précifément ce qui l'altere ;

elle n'en change pas les mots mais le génie; elle ſubſtitue l'exactitude à l'expreſſion. L'on rend ſes ſentimens quand on parle & ſes idées quand on écrit. En écrivant on eſt forcé de prendre tous les mots dans l'acception commune; mais celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plaît; moins gêné pour être clair, il donne plus à la force, & il n'eſt pas poſſible qu'une langue qu'on écrit garde long-tems la vivacité de celle qui n'eſt que parlé. On écrit les voix & non pas les ſons : or dans une langue accentuée ce ſont les ſons, les accens, les inflexions de toute eſpece qui font la plus grande énergie du langage; & rendent une phraſe, d'ailleurs commune, propre ſeulement au lieu où elle eſt. Les moyens qu'on prend pour ſuppléer à celui-là, étendent, alongent la langue écrite, & paſſant des livres dans le diſcours énervent la parole même (*). En diſant tout comme on l'écriroit on ne fait plus que lire en parlant.

(*) Le meilleur de ces moyens, & qui n'auroit pas ce défaut, feroit la ponctuation, ſi on l'eût laiſſée moins in-

CHAPITRE VI.

S'il est probable qu'Homere ait su écrire.

QUOI qu'on nous dise de l'invention de l'alphabet Grec, je la crois beaucoup plus moderne qu'on ne la fait, & je fonde principalement cette opinion sur le caractere de la langue. Il m'est venu bien souvent dans l'esprit de douter non-seulement qu'Homere sût écrire ; mais même qu'on écrivît de son tems. J'ai grand regret que ce doute soit si formellement démenti par l'histoire de Bellerophon dans l'Iliade ; comme j'ai le malheur aussi bien que le Pere Hardouin d'être un peu obstiné dans

parfaite. Pourquoi, par exemple, n'avons-nous pas de point vocatif ? Le point interrogant que nous avons étoit beaucoup moins nécessaire ; car, par la seule construction, on voit si l'on interroge ou si l on n'interroge pas, au moins dans notre langue. *Venez-vous* & *vous venez* ne sont pas la même chose. Mais comment distinguer, par écrit, un homme qu'on nomme d'un homme qu'on appelle ? C'est-là vraiment une équivoque qu'eût levé le point vocatif. La même équivoque se trouve dans l'ironie, quand l'accent ne la fait pas sentir.

mes

mes paradoxes, si j'étois moins ignorant, je serois bien tenté d'étendre mes doutes sur cette histoire même, & de l'accuser d'avoir été sans beaucoup d'examen interpollée par les compilateurs d'Homere. Non-seulement dans le reste de l'Iliade on voit peu de traces de cet art; mais j'ose avancer que toute l'Odissée n'est qu'un tissu de bêtises & d'inepties qu'une lettre ou deux eussent réduit en fumée, au lieu qu'on rend ce poëme raisonnable & même assez bien conduit, en supposant que ses héros aient ignoré l'écriture. Si l'Iliade eût été écrite, elle eût été beaucoup moins chantée, les Rhapsodes eussent été moins recherchés & se seroient moins multipliés. Aucun autre Poëte n'a été ainsi chanté, si ce n'est le Tasse à Venise, encore n'est-ce que par les Gondoliers qui ne sont pas grands lecteurs. La diversité des dialectes employés par Homere forme encore un préjugé très-fort. Les dialectes distingués par la parole se rapprochent & se confondent par l'écriture, tout se rapporte insensiblement à un modele commun. Plus une nation lit & s'instruit, plus ses dialectes s'effacent, & enfin ils

ne reſtent plus qu'en forme de jargon chez le peuple, qui lit peu & qui n'écrit point.

Or, ces deux Poëmes étant poſtérieurs au ſiége de Troye, il n'eſt gueres apparent que les Grecs qui firent ce ſiége connuſſent l'écriture, & que le Poëte qui le chanta ne la connût pas. Ces Poëmes reſterent long-tems écrits, ſeulement dans la mémoire des hommes; ils furent raſſemblés par écrit aſſez tard & avec beaucoup de peine. Ce fut quand la Grece commença d'abonder en livres & en poéſie écrite, que tout le charme de celle d'Homere ſe fit ſentir par comparaiſon. Les autres Poëtes écrivoient, Homere ſeul avoit chanté, & ces chants divins n'ont ceſſé d'être écoutés avec raviſſement que quand l'Europe s'eſt couverte de barbares, qui ſe ſont mêlés de juger ce qu'ils ne pouvoient ſentir.

CHAPITRE VII.

De la Prosodie moderne.

NOus n'avons aucune idée d'une langue sonore & harmonieuse, qui parle autant par les sons que par les voix. Si l'on croit suppléer à l'accent par les accens on se trompe : on n'invente les accens que quand l'accent est déjà perdu (*). Il y a plus ; nous croyons avoir

(*) Quelques Savans prétendent, contre l'opinion commune & contre la preuve tirée de tous les anciens manuscrits, que les Grecs ont connu & pratiqué dans l'écriture les signes appellés accens, & ils fondent cette opinion sur deux passages que je vais transcrire l'un & l'autre, afin que le lecteur puisse juger de leur vrai sens.

Voici le premier tiré de Cicéron, dans son traité de l'Orateur, liv. III. N°. 44.

Hanc diligentiam subsequitur modus etiam & forma verborum, quod jam vereor ne huic Catulo videatur esse puerile. Versus enim veteres illi in hac solutâ oratione propemodum ; hoc est, numeros quosdam, nobis esse adhibendos putaverunt. Interspirationis enim, non defatigationis nostra ; neque librariorum notis, sed verborum & sententiarum modò, interpunctas clausulas in orationibus esse voluerunt : idque Princeps Isocrates instituisse fertur, ut inconditam antiquorum dicendi consuetudinem, delectationis, atque aurium causâ (quemadmodum scribit discipulus ejus Naucrates) numeris adstringeret.

des accens dans notre langue, & nous n'en avons point : nos prétendus accens ne sont que des voyelles ou des signes de quantité; ils ne marquent aucune variété de sons. La preuve est que ces accens se rendent tous, ou par des tems inégaux, ou par des modifications des le-

---

Namque hæc duo, musici, qui erant quondam iidem poëtæ, machinati ad voluptatem sunt versum, atque cantum, ut & verborum numero, & vocum modo, delectatione vincerent aurium satietatem. Hæc igitur duo, vocis dico moderationem, & verborum conclusionem quoad orationis severitas pati possit, à poëticâ ad eloquentiam traducenda duxerunt.

Voici le second tiré d'Isidore, dans ses Origines. L. I. C. 20.

Præterea quædam sententiarum notæ apud celeberrimos auctores fuerunt, quasque antiqui ad distinctionem scripturarum carminibus & historiis apposuerunt. Nota, est figura propria in litteræ modum posita, ad demonstrandum unamquamque verbi sententiarumque ac versuum rationem. Notæ autem versibus apponuntur, numero XXVI. quæ sunt nominibus infra scriptis, &c.

Pour moi, je vois-là que du tems de Cicéron, les bons Copistes pratiquoient la séparation des mots, & certains signes équivalens à notre ponctuation. J'y vois encore l'invention du nombre & de la déclamation de la prose attribuée à Isocrate. Mais je n'y vois point du tout les signes écrits, les accens, & quand je les y verrois, on n'en pourroit conclure qu'une chose que je ne dispute pas & qui rentre tout-à-fait dans mes principes; savoir que, quand les Romains commencerent à étudier le Grec, les Copistes, pour leur en indiquer la prononciation, inventerent les signes des accens, des esprits & de la prosodie, mais il ne s'ensuivroit nullement que ces signes fussent en usage parmi les Grecs qui n'en avoient aucun besoin.

vres, de la langue ou du palais qui font la diversité des voix, aucun par des modifications de la glote qui font la diversité des sons. Ainsi quand notre circonflexe n'est pas une simple voix, il est une longue ou il n'est rien. Voyons à présent ce qu'il étoit chez les Grecs.

Denis d'Halycarnasse dit, que l'élévation du ton dans l'accent aigu & l'abaissement dans le grave étoient une quinte; ainsi l'accent prosodique étoit aussi musical, surtout le circonflexe, où la voix après avoir monté d'une quinte descendoit d'une autre quinte sur la même syllabe (*). On voit assez par ce passage & par ce qui s'y rapporte, que M. Duclos ne reconnoît point d'accent musical dans notre langue, mais seulement l'accent prosodique & l'accent vocal; on y ajoute un accent orthographique qui ne change rien à la voix, ni au son, ni à la quantité, mais qui tantôt indique une lettre supprimée comme le circonflexe, & tantôt fixe le sens équivoque d'un monosyllabe, tel

(*) M. Duclos, Rem. sur la gram. génér. & raisonnée, p. 30.

que l'accent prétendu grave qui diſtingue *où* adverbe de lieu, de *ou* particule disjonctive, & *à* pris pour article du même *a* pris pour verbe ; cet accent diſtingue à l'œil ſeulement ces monoſyllabes, rien ne les diſtingue à la prononciation (†). Ainſi la définition de l'accent que les François ont généralement adoptée, ne convient à aucun des accens de leur langue.

Je m'attends bien que pluſieurs de leurs grammairiens, prévenus que les accens marquent élévation ou abaiſſement de voix, ſe récrieront encore ici au paradoxe, & faute de mettre aſſez de ſoins à l'expérience, ils croiront rendre par les modifications de la glote ces mêmes accens qu'ils rendent uniquement en variant les ouvertures de la bouche ou les poſitions de la langue. Mais voici ce que j'ai à leur dire pour conſtater l'ex-

---

(†) On pourroit croire que c'eſt par ce même accent que les Italiens diſtinguent, par exemple, *è* verbe de *e* conjonction ; mais le premier ſe diſtingue à l'oreille par un ſon plus fort & plus appuyé, ce qui rend vocal l'accent dont il eſt marqué : obſervation que le Buonmattei a eu tort de ne pas faire.

périence & rendre ma preuve ſans réplique.

Prenez exactement avec la voix l'uniſſon de quelque inſtrument de Muſique, & ſur cet uniſſon prononcez de ſuite tous les mots françois les plus diverſement accentués que vous pourrez raſſembler ; comme il n'eſt pas ici queſtion de l'accent oratoire, mais ſeulement de l'accent grammatical, il n'eſt pas même néceſſaire que ces divers mots aient un ſens ſuivi. Obſervez en parlant ainſi, ſi vous ne marquez pas ſur ce même ſon tous les accens auſſi ſenſiblement, auſſi nettement que ſi vous prononciez ſans gêne en variant votre ton de voix. Or, ce fait ſuppoſé, & il eſt inconteſtable, je dis que puiſque tous vos accens s'expriment ſur le même ton, ils ne marquent donc pas des ſons différens. Je n'imagine pas ce qu'on peut répondre à cela.

Toute langue où l'on peut mettre pluſieurs airs de Muſique ſur les mêmes paroles, n'a point d'accent muſical déterminé. Si l'accent étoit déterminé, l'air le ſeroit auſſi. Dès que le chant eſt arbitraire, l'accent eſt compté pour rien.

Les langues modernes de l'Europe ſont toutes du plus au moins dans le même cas. Je n'en excepte pas même l'italienne. La langue italienne, non plus que la françoiſe, n'eſt point par elle-même une langue muſicale. La différence eſt ſeulement que l'une ſe prête à la Muſique, & que l'autre ne s'y prête pas.

Tout ceci mene à la confirmation de ce principe, que par un progrès naturel toutes les langues lettrées doivent changer de caractere & perdre de la force en gagnant de la clarté; que plus on s'attache à perfectionner la grammaire & la logique, plus on accélere ce progrès, & que pour rendre bientôt une langue froide & monotone, il ne faut qu'établir des académies chez le peuple qui la parle.

On connoît les langues dérivées par la différence de l'orthographe à la prononciation. Plus les langues ſont antiques & originales, moins il y a d'arbitraire dans la maniere de les prononcer, par conſéquent moins de complication de caracteres pour déterminer cette prononciation. *Tous les ſignes proſodiques des anciens,*

dit M. Duclos, *ſuppoſé que l'emploi en fût bien fixé, ne valoient pas encore l'uſage.* Je dirai plus ; ils y furent ſubſtitués. Les anciens Hébreux n'avoient ni points, ni accens, ils n'avoient pas même des voyelles. Quand les autres Nations ont voulu ſe mêler de parler Hébreu, & que les Juifs ont parlé d'autres langues, la leur a perdu ſon accent ; il a fallu des points, des ſignes pour le régler, & cela a bien plus rétabli le ſens des mots que la prononciation de la langue. Les Juifs de nos jours, parlant Hébreu, ne ſeroient plus entendus de leurs ancêtres.

Pour ſavoir l'Anglois, il faut l'apprendre deux fois, l'une à le lire, & l'autre à le parler. Si un Anglois lit à haute voix, & qu'un étranger jette les yeux ſur le livre, l'étranger n'apperçoit aucun rapport entre ce qu'il voit & ce qu'il entend. Pourquoi cela ? parce que l'Angleterre ayant été ſucceſſivement conquiſe par divers peuples, les mots ſe ſont toujours écrits de même, tandis que la maniere de les prononcer a ſouvent changé. Il y a bien de la différence entre les ſignes qui déterminent le ſens de l'écriture &

ceux qui reglent la prononciation. Il feroit aifé de faire avec les feules confonnes une langue fort claire par écrit, mais qu'on ne fauroit parler. L'Algebre a quelque chofe de cette langue-là. Quand une langue eft plus claire par fon orthographe que par fa prononciation, c'eft un figne qu'elle eft plus écrite que parlée; telle pouvoit être la langue favante des Egyptiens; telles font pour nous les langues mortes. Dans celles qu'on charge de confonnes inutiles, l'écriture femble même avoir précédé la parole, & qui ne croiroit la Polonoife dans ce cas-là? Si cela étoit, le Polonois devroit être la plus froide de toutes les langues.

CHAPITRE VIII.

Différence générale & locale dans l'Origine des Langues.

TOUT ce que j'ai dit jufqu'ici convient aux langues primitives en général, & aux progrès qui réfultent de leur durée, mais n'explique ni leur origine, ni

leurs différences. La principale cause qui les distingue est locale, elle vient des climats où elles naissent, & de la maniere dont elles se forment; c'est à cette cause qu'il faut remonter pour concevoir la différence générale & caractéristique qu'on remarque entre les langues du midi & celles du nord. Le grand défaut des Européens est de philosopher toujours sur les origines des choses, d'après ce qui se passe autour d'eux. Ils ne manquent point de nous montrer les premiers hommes, habitant une terre ingrate & rude, mourant de froid & de faim, empressés à se faire un couvert & des habits; ils ne voient par-tout que la neige & les glaces de l'Europe; sans songer que l'espece humaine, ainsi que toutes les autres, a pris naissance dans les pays chauds, & que sur les deux tiers du globe l'hiver est à peine connu. Quand on veut étudier les hommes, il faut regarder près de soi; mais pour étudier l'homme il faut apprendre à porter sa vue au loin; il faut d'abord observer les différences pour découvrir les propriétés.

Le genre-humain né dans les pays chauds,

s'étend de-là dans les pays froids; c'est dans ceux-ci qu'il se multiplie & reflue ensuite dans les pays chauds. De cette action & réaction, viennent les révolutions de la terre & l'agitation continuelle de ses habitans. Tâchons de suivre dans nos recherches l'ordre même de la nature. J'entre dans une longue digression sur un sujet si rebattu qu'il en est trivial, mais auquel il faut toujours revenir malgré qu'on en ait pour trouver l'origine des institutions humaines.

CHAPITRE IX.

Formation des Langues Méridionales.

DANS les premiers tems (*) les hommes épars sur la face de la terre n'avoient de société que celle de la famille, de loix que celles de la nature, de langue

(*) J'appelle les premiers tems ceux de la dispersion des hommes, à quelque âge du genre-humain qu'on veuille en fixer l'époque.

que le geste & quelques sons inarticulés (†). Ils n'étoient liés par aucune idée de fraternité commune, & n'ayant aucun arbitre que la force, ils se croyoient ennemis les uns des autres. C'étoient leur foiblesse & leur ignorance qui leur donnoient cette opinion. Ne connoissant rien, ils craignoient tout, ils attaquoient pour se défendre. Un homme abandonné seul sur la face de la terre, à la merci du genre-humain, devoit être un animal féroce. Il étoit prêt à faire aux autres tout le mal qu'il craignoit d'eux. La crainte & la foiblesse sont les sources de la cruauté.

Les affections sociales ne se développent en nous qu'avec nos lumieres. La pitié, bien que naturelle au cœur de l'homme, resteroit éternellement inactive

(†) Les véritables langues n'ont point une origine domestique, il n'y a qu'une convention plus générale & plus durable qui les puisse établir. Les Sauvages de l'Amérique ne parlent presque jamais que hors de chez eux; chacun garde le silence dans sa cabane, il parle par signes à sa famille, & ces signes sont peu fréquens, parce qu'un Sauvage est moins inquiet, moins impatient qu'un Européen, qu'il n'a pas tant de besoins, & qu'il prend soin d'y pourvoir lui-même.

ſans l'imagination qui la met en jeu. Comment nous laiſſons-nous émouvoir à la pitié ? En nous tranſportant hors de nous-mêmes ; en nous identifiant avec l'être ſouffrant. Nous ne ſouffrons qu'autant que nous jugeons qu'il ſouffre ; ce n'eſt pas dans nous, c'eſt dans lui que nous ſouffrons. Qu'on ſonge combien ce tranſport ſuppoſe de connoiſſances acquiſes ! Comment imaginerois-je des maux dont je n'ai nulle idée ? comment ſouffrirois-je en voyant ſouffrir un autre, ſi je ne ſais pas même qu'il ſouffre, ſi j'ignore ce qu'il y a de commun entre lui & moi ? Celui qui n'a jamais réfléchi, ne peut pas être ni clément, ni juſte, ni pitoyable : il ne peut pas non plus être méchant & vindicatif. Celui qui n'imagine rien, ne ſent que lui-même ; il eſt ſeul au milieu du genre-humain.

La réflexion naît des idées comparées, & c'eſt la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un ſeul objet n'a point de comparaiſon à faire. Celui qui n'en voit qu'un petit nombre, & toujours les mêmes dès ſon enfance, ne les compare point encore,

parce que l'habitude de les voir lui ôte l'attention nécessaire pour les examiner : mais à mesure qu'un objet nouveau nous frappe, nous voulons le connoître ; dans ceux qui nous sont connus nous lui cherchons des rapports : c'est ainsi que nous apprenons à considérer ce qui est sous nos yeux, & que ce qui nous est étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche.

Appliquez ces idées aux premiers hommes, vous verrez la raison de leur barbarie. N'ayant jamais rien vu que ce qui étoit autour d'eux, cela même ils ne le connoissoient pas ; ils ne se connoissoient pas eux-mêmes. Ils avoient l'idée d'un pere, d'un fils, d'un frere, & non pas d'un homme. Leur cabane contenoit tous leurs semblables ; un étranger, une bête, un monstre, étoient pour eux la même chose : hors eux & leur famille, l'univers entier ne leur étoit rien.

De-là, les contradictions apparentes qu'on voit entre les peres des nations : tant de naturel & tant d'inhumanité, des mœurs si féroces & des cœurs si tendres, tant d'amour pour leur famille

& d'aversion pour leur espece. Tous leurs sentimens concentrés entre leurs proches, en avoient plus d'énergie. Tout ce qu'ils connoissoient leur étoit cher. Ennemis du reste du monde qu'ils ne voyoient point & qu'ils ignoroient, ils ne haïssoient que ce qu'ils ne pouvoient connoître.

Ces tems de barbarie étoient le siecle d'or, non parce que les hommes étoient unis, mais parce qu'ils étoient séparés. Chacun, dit-on, s'estimoit le maître de tout, cela peut être; mais nul ne connoissoit & ne desiroit que ce qui étoit sous sa main: ses besoins, loin de le rapprocher de ses semblables l'en éloignoient. Les hommes, si l'on veut, s'attaquoient dans la rencontre, mais ils se rencontroient rarement. Par-tout régnoit l'état de guerre, & toute la terre étoit en paix.

Les premiers hommes furent chasseurs ou bergers, & non pas laboureurs; les premiers biens furent des troupeaux & non pas des champs. Avant que la propriété de la terre fût partagée, nul ne pensoit à la cultiver. L'Agriculture est un art qui demande des instrumens; semer

mer pour recueillir est une précaution qui demande de la prévoyance. L'homme en société cherche à s'étendre, l'homme isolé se resserre. Hors de la portée où son œil peut voir, & où son bras peut atteindre, il n'y a plus pour lui ni droit, ni propriété. Quand le Cyclope a roulé la pierre à l'entrée de sa caverne, ses troupeaux & lui sont en sureté. Mais qui garderoit les moissons de celui pour qui les loix ne veillent pas?

On me dira que Caïn fut laboureur & que Noé planta la vigne. Pourquoi non? Ils étoient seuls, qu'avoient-ils à craindre? D'ailleurs ceci ne fait rien contre moi; j'ai dit ci-devant ce que j'entendois par les premiers tems. En devenant fugitif, Caïn fut bien forcé d'abandonner l'agriculture; la vie errante des descendans de Noé dut aussi la leur faire oublier; il fallut peupler la terre avant de la cultiver; ces deux choses se font mal ensemble. Durant la premiere dispersion du genre-humain, jusqu'à ce que la famille fût arrêtée, & que l'homme eût une habitation fixe, il n'y eut plus d'agriculture. Les peuples qui ne se fixent

point, ne ſauroient cultiver la terre; tels furent autrefois les Nomades, tels furent les Arabes vivant ſous des tentes, les Scythes dans leurs chariots, tels ſont encore aujourd'hui les Tartares errans, & les Sauvages de l'Amérique.

Généralement chez tous les peuples dont l'origine nous eſt connue, on trouve les premiers barbares voraces & carnaciers, plutôt qu'agriculteurs & granivores. Les Grecs nomment le premier qui leur apprit à labourer la terre, & il paroît qu'ils ne connurent cet art que fort tard : mais quand ils ajoutent qu'avant Triptoleme ils ne vivoient que de gland, ils diſent une choſe ſans vraiſemblance & que leur propre hiſtoire dément; car ils mangeoient de la chair avant Triptoleme, puiſqu'il leur défendit d'en manger. On ne voit pas, au reſte, qu'ils aient tenu grand compte de cette défenſe.

Dans les feſtins d'Homere, on tue un bœuf pour régaler ſes hôtes, comme on tueroit de nos jours un cochon de lait. En liſant qu'Abraham ſervit un veau à trois perſonnes, qu'Eumée fit rôtir deux chevreaux pour le dîner d'Uliſſe, & qu'au-

tant en fit Rebecca pour celui de ſon mari, on peut juger quels terribles dévoreurs de viande étoient les hommes de ces tems-là. Pour concevoir les repas des anciens on n'a qu'à voir aujourd'hui ceux des Sauvages ; j'ai failli dire ceux des Anglois.

Le premier gâteau qui fut mangé fut la communion du genre-humain. Quand les hommes commencerent à ſe fixer ils défrichoient quelque peu de terre autour de leur cabane, c'étoit un jardin plutôt qu'un champ. Le peu de grain qu'on recueilloit ſe broyoit entre deux pierres, on en faiſoit quelques gâteaux qu'on cuiſoit ſous la cendre, ou ſur la braiſe, ou ſur une pierre ardente, dont on ne mangeoit que dans les feſtins. Cet antique uſage qui fut conſacré chez les Juifs par la Pâque, ſe conſerve encore aujourd'hui dans la Perſe & dans les Indes. On n'y mange que des pains ſans levain, & ces pains en feuilles minces, ſe cuiſent & ſe conſomment à chaque repas. On ne s'eſt aviſé de faire fermenter le pain que quand il en a fallu davantage, car la fermentation ſe fait mal ſur une petite quantité.

Je ſais qu'on trouve déjà l'agriculture en grand dès le tems des Patriarches. Le voiſinage de l'Egypte avoit dû la porter de bonne-heure en Paleſtine. Le livre de Job, le plus ancien, peut-être, de tous les livres qui exiſtent, parle de la culture des champs, il compte cinq cents paires de bœufs parmi les richeſſes de Job; ce mot de paires montre ces bœufs accouplés pour le travail; il eſt dit poſitivement que ces bœufs labouroient quand les Sabéens les enleverent, & l'on peut juger quelle étendue de pays devoient labourer cinq cents paires de bœufs.

Tout cela eſt vrai; mais ne confondons point les tems. L'âge patriarchal que nous connoiſſons eſt bien loin du premier âge. L'écriture compte dix générations de l'un à l'autre dans ces ſiecles où les hommes vivoient long-tems. Qu'ont-ils fait durant ces dix générations? Nous n'en ſavons rien. Vivant épars & preſque ſans ſociété, à peine parloient-ils; comment pouvoient-ils écrire? Et dans l'uniformité de leur vie iſolée quels événemens nous auroient-ils tranſmis.

Adam parloit; Noé parloit; ſoit. Adam

avoit été instruit par Dieu même. En se divisant, les enfans de Noé abandonnerent l'agriculture, & la langue commune périt avec la premiere société. Cela seroit arrivé quand il n'y auroit jamais eu de tour de Babel. On a vu dans des Isles désertes des solitaires oublier leur propre langue : rarement après plusieurs générations, des hommes hors de leurs pays conservent leur premier langage, même ayant des travaux communs & vivant entr'eux en société.

Epars dans ce vaste désert du monde, les hommes retomberent dans la stupide barbarie où ils se seroient trouvés, s'ils étoient nés de la terre. En suivant ces idées si naturelles, il est aisé de concilier l'autorité de l'Ecriture avec les monumens antiques, & l'on n'est pas réduit à traiter de fables, des traditions aussi anciennes que les peuples qui nous les ont transmises.

Dans cet état d'abrutissement il falloit vivre. Les plus actifs, les plus robustes, ceux qui alloient toujours en avant ne pouvoient vivre que de fruits & de chasse ; ils devinrent donc chasseurs, violens, san-

guinaires ; puis avec le tems guerriers, conquérans, uſurpateurs. L'hiſtoire a ſouillé ſes monumens des crimes de ces premiers Rois ; la guerre & les conquêtes ne ſont que des chaſſes d'hommes. Après les avoir conquis, il ne leur manquoit que de les dévorer. C'eſt ce que leurs ſucceſſeurs ont appris à faire.

Le plus grand nombre, moins actif & plus paiſible, s'arrêta le plutôt qu'il put, aſſembla du bétail, l'apprivoiſa, le rendit docile à la voix de l'homme, pour s'en nourrir, apprit à le garder, à le multiplier ; & ainſi commença la vie paſtorale.

L'induſtrie humaine s'étend avec les beſoins qui la font naître. Des trois manieres de vivre poſſibles à l'homme, ſavoir la chaſſe, le ſoin des troupeaux & l'agriculture, la premiere exerce le corps à la force, à l'adreſſe, à la courſe ; l'ame au courage, à la ruſe ; elle endurcit l'homme & le rend féroce. Le pays des chaſſeurs n'eſt pas long-tems celui de la chaſſe (*),

(*) Le métier de chaſſeur n'eſt point favorable à la population. Cette obſervation qu'on a faite quand les Iſles de

il faut pourſuivre au loin le gibier, de-là l'équitation. Il faut atteindre le même gibier qui fuit; de-là les armes légeres, la fronde, la flêche, le javelot. L'art paſtoral, pere du repos & des paſſions oiſeuſes eſt celui qui ſe ſuffit le plus à lui-même. Il fournit à l'homme, preſque ſans peine, la vie & le vêtement; il lui fournit même ſa demeure; les tentes des premiers bergers étoient faites de peaux de bêtes : le toît de l'arche & du tabernacle de Moïſe n'étoit pas d'une autre étoffe. A l'égard de l'agriculture, plus lente à naître, elle tient à tous les arts; elle amene la propriété, le gouvernement, les loix, & par degré la miſere & les crimes, inſéparables pour notre eſpece, de la ſcience du bien & du mal. Auſſi les Grecs ne regardoient-ils pas ſeulement Triptoleme comme l'inventeur d'un art uti-

St. Domingue & de la Tortue étoient habitées par des boucaniers, ſe confirme par l'Etat de l'Amérique Septentrionale. On ne voit point que les peres d'aucune nation nombreuſe, aient été chaſſeurs par état; ils ont tous été agriculteurs ou bergers. La chaſſe doit donc être moins conſidérée ici comme reſſource de ſubſiſtance, que comme un acceſſoire de l'état paſtoral.

le, mais comme un instituteur & un sage, duquel ils tenoient leur premiere discipline & leurs premieres loix. Au contraire, Moïse semble porter un jugement d'improbation sur l'agriculture, en lui donnant un méchant pour inventeur & faisant rejetter de Dieu ses offrandes : on diroit que le premier laboureur annonçoit dans son caractere les mauvais effets de son art. L'auteur de la Genese avoit vu plus loin qu'Hérodote.

A la division précédente se rapportent les trois états de l'homme considéré par rapport à la société. Le Sauvage est chasseur, le Barbare est berger, l'homme civil est laboureur.

Soit donc qu'on recherche l'origine des arts, soit qu'on observe les premieres mœurs on voit que tout se rapporte, dans son principe aux moyens de pourvoir à la subsistance, & quant à ceux de ces moyens qui rassemblent les hommes, ils sont déterminés par le climat & par la nature du sol. C'est donc aussi par les mêmes causes qu'il faut expliquer la diversité des langues & l'opposition de leurs caracteres.

Les climats doux, les pays gras & fertiles ont été les premiers peuplés & les derniers où les nations se sont formées, parce que les hommes s'y pouvoient passer plus aisément les uns des autres, & que les besoins qui font naître la société, s'y sont faits sentir plus tard.

Supposez un printems perpétuel sur la terre; supposez par-tout de l'eau, du bétail, des pâturages; supposez les hommes, sortant des mains de la nature, une fois dispersés parmi tout cela : je n'imagine pas comment ils auroient jamais renoncé à leur liberté primitive, & quitté la vie isolée & pastorale, si convenable à leur indolence naturelle (*), pour s'im-

(*) Il est inconcevable à quel point l'homme est naturellement paresseux. On diroit qu'il ne vit que pour dormir, végéter, rester immobile; à peine peut-il se résoudre à se donner les mouvemens nécessaires pour s'empêcher de mourir de faim. Rien ne maintient tant les Sauvages dans l'amour de leur état que cette délicieuse indolence. Les passions qui rendent l'homme inquiet, prévoyant, actif, ne naissent que dans la société. Ne rien faire est la premiere & la plus forte passion de l'homme après celle de se conserver. Si l'on y regardoit bien, l'on verroit que, même parmi nous, c'est pour parvenir au repos que chacun travaille; c'est encore la paresse qui nous rend laborieux.

poser sans nécessité l'esclavage, les travaux, les miseres inséparables de l'état social.

Celui qui voulut que l'homme fût sociable, toucha du doigt l'axe du globe & l'inclina sur l'axe de l'univers. A ce léger mouvement, je vois changer la face de la terre & décider la vocation du genre-humain : j'entends au loin les cris de joie d'une multitude insensée ; je vois édifier les Palais & les Villes ; je vois naître les arts, les loix, le commerce ; je vois les peuples se former, s'étendre, se dissoudre, se succéder comme les flots de la mer : je vois les hommes rassemblés sur quelques points de leur demeure pour s'y dévorer mutuellement, faire un affreux désert du reste du monde, digne monument de l'union sociale & de l'utilité des arts.

La terre nourrit les hommes ; mais quand les premiers besoins les ont dispersés, d'autres besoins les rassemblent, & c'est alors seulement qu'ils parlent & qu'ils font parler d'eux. Pour ne pas me trouver en contradiction avec moi-même, il faut me laisser le tems de m'expliquer.

Si l'on cherche en quels lieux ſont nés les peres du genre-humain, d'où ſortirent les premieres colonies, d'où vinrent les premieres émigrations, vous ne nommerez pas les heureux climats de l'Aſie-mineure, ni de la Sicile, ni de l'Afrique, pas même de l'Egypte; vous nommerez les ſables de la Chaldée, les rochers de la Phénicie. Vous trouverez la même choſe dans tous les tems. La Chine a beau ſe peupler de Chinois, elle ſe peuple auſſi de Tartares; les Scythes ont inondé l'Europe & l'Aſie; les montagnes de Suiſſe verſent actuellement dans nos régions fertiles une colonie perpétuelle qui promet de ne point tarir.

Il eſt naturel, dit-on, que les habitans d'un pays ingrat le quittent pour en occuper un meilleur. Fort bien; mais pourquoi ce meilleur pays, au lieu de fourmiller de ſes propres habitans, fait-il place à d'autres? Pour ſortir d'un pays ingrat, il y faut être. Pourquoi donc tant d'hommes y naiſſent-ils par préférence? On croiroit que les pays ingrats ne devroient ſe peupler que de l'excédent des pays fertiles, & nous voyons que c'eſt le con-

traire. La plupart des Peuples Latins se disoient Aborigenes (*), tandis que la grande Grece, beaucoup plus fertile, n'étoit peuplée que d'étrangers. Tous les peuples Grecs avouoient tirer leur origine de diverses colonies, hors celui dont le sol étoit le plus mauvais, savoir le Peuple Attique, lequel se disoit Autocthone ou né de lui-même. Enfin, sans percer la nuit des tems, les siecles modernes offrent une observation décisive; car quel climat au monde est plus triste que celui qu'on nomma la fabrique du genre-humain ?

Les associations d'hommes sont en grande partie l'ouvrage des accidens de la nature ; les déluges particuliers, les mers extravasées, les éruptions des volcans, les grands tremblemens de terre, les incendies allumés par la foudre & qui détruisoient les forêts, tout ce qui dût effrayer & disperser les sauvages habitans d'un pays, dût ensuite les rassembler

(*) Ces noms d'*Autocthones* & d'*Aborigenes* signifient seulement que les premiers habitans du pays étoient Sauvages, sans sociétés, sans loix, sans traditions, & qu'ils peuplerent avant de parler.

pour réparer en commun les pertes communes. Les traditions des malheurs de la terre, si fréquens dans les anciens tems, montrent de quels instrumens se servit la Providence pour forcer les humains à se rapprocher. Depuis que les sociétés sont établies, ces grands accidens ont cessé & sont devenus plus rares; il semble que cela doit encore être; les mêmes malheurs qui rassemblerent les hommes épars, disperseroient ceux qui sont réunis.

Les révolutions des saisons sont une autre cause plus générale & plus permanente, qui dût produire le même effet dans les climats exposés à cette variété. Forcés de s'approvisionner pour l'hiver, voilà les habitans dans le cas de s'entre-aider, les voilà contraints d'établir entre eux quelque sorte de convention. Quand les courses deviennent impossibles, & que la rigueur du froid les arrête, l'ennui les lie autant que le besoin. Les Lapons ensevelis dans leurs glaces, les Esquimaux, le plus sauvage de tous les peuples, se rassemblent l'hiver dans leurs cavernes, & l'été ne se connoissent plus. Augmentez d'un degré leur développement & leurs

lumieres, les voilà réunis pour toujours.

L'estomac ni les intestins de l'homme ne sont pas faits pour digérer la chair crue, en général son goût ne la supporte pas; à l'exception peut-être des seuls Esquimaux, dont je viens de parler, les Sauvages mêmes grillent leurs viandes. A l'usage du feu, nécessaire pour les cuire, se joint le plaisir qu'il donne à la vue, & sa chaleur agréable au corps. L'aspect de la flamme qui fait fuir les animaux, attire l'homme (*). On se rassemble autour d'un foyer commun, on y fait des festins, on y danse; les doux liens de l'habitude y rapprochent insensiblement l'homme de ses semblables, & sur ce

(*) Le feu fait grand plaisir aux animaux ainsi qu'à l'homme, lorsqu'ils sont accoutumés à sa vue & qu'ils ont senti sa douce chaleur. Souvent même il ne leur seroit gueres moins utile qu'à nous, au moins pour réchauffer leurs petits. Cependant on n'a jamais ouï dire qu'aucune bête, ni sauvage ni domestique, ait acquis assez d'industrie pour faire du feu, même à notre exemple. Voilà donc ces êtres raisonneurs qui forment, dit-on, devant l'homme une société fugitive, dont, cependant, l'intelligence n'a pu s'élever jusqu'à tirer d'un caillou des étincelles, & les recueillir, ou conserver au moins quelques feux abandonnés! Par ma foi, les Philosophes se moquent de nous tout ouvertement. On voit bien par leurs écrits qu'en effet ils nous prennent pour des bêtes.

foyer rustique brûle le feu sacré qui porte au fond des cœurs le premier sentiment de l'humanité.

Dans les pays chauds, les sources & les rivieres, inégalement dispersées, sont d'autres points de réunion, d'autant plus nécessaires que les hommes peuvent moins se passer d'eau que de feu. Les Barbares sur-tout qui vivent de leurs troupeaux, ont besoin d'abreuvoirs communs, & l'histoire des plus anciens tems nous apprend, qu'en effet c'est-là que commencerent & leurs traités & leurs querelles (*). La facilité des eaux peut retarder la société des habitans dans les lieux bien arrosés. Au contraire, dans les lieux arides il fallut concourir à creuser des puits, à tirer des canaux pour abreuver le bétail. On y voit des hommes associés de tems presque immémorial, car il falloit que le pays restât désert, ou que le travail humain le rendît habitable. Mais le penchant que nous avons à tout rap-

(*) Voyez l'exemple de l'un & de l'autre au chapitre 21 de la Genese, entre Abraham & Abimelec, au sujet du puits du serment.

porter à nos uſages, rend ſur ceci quelques réflexions néceſſaires.

Le premier état de la terre différoit beaucoup de celui où elle eſt aujourd'hui, qu'on la voit parée ou défigurée par la main des hommes. Le cahos que les Poëtes ont feint dans les élémens régnoit dans ſes productions. Dans ces tems reculés, où les révolutions étoient fréquentes, où mille accidens changeoient la nature du ſol & les aſpects du terrain, tout croiſſoit confuſément, arbres, légumes, arbriſſeaux, herbages; nulle eſpece n'avoit le tems de s'emparer du terrain qui lui convenoit le mieux & d'y étouffer les autres; elles ſe ſéparoient lentement, peu-à-peu, & puis un bouleverſement ſurvenoit qui confondoit tout.

Il y a un tel rapport entre les beſoins de l'homme & les productions de la terre, qu'il ſuffit qu'elle ſoit peuplée, & tout ſubſiſte; mais avant que les hommes réunis miſſent, par leurs travaux communs, une balance entre ſes productions, il falloit, pour qu'elles ſubſiſtaſſent toutes, que la nature ſe chargeât ſeule de l'équilibre que la main des hommes conſerve aujourd'hui;

aujourd'hui ; elle maintenoit ou rétablissoit cet équilibre par des révolutions, comme ils le maintiennent ou rétablissent par leur inconstance. La guerre qui ne régnoit pas encore entr'eux, sembloit régner entre les élémens ; les hommes ne brûloient point de Villes, ne creusoient point de mines, n'abattoient point d'arbres; mais la nature allumoit des volcans, excitoit des tremblemens de terre, le feu du Ciel consumoit des forêts. Un coup de foudre, un déluge, une exhalaison faisoient alors en peu d'heures ce que cent mille bras d'hommes font aujourd'hui dans un siecle. Sans cela, je ne vois pas comment le systême eût pu subsister & l'équilibre se maintenir. Dans les deux regnes organisés, les grandes especes eussent à la longue absorbé les petites (*).

(*) On prétend que, par une sorte d'action & de réaction naturelle, les diverses especes du regne animal se maintiendroient d'elles-mêmes dans un balancement perpétuel qui leur tiendroit lieu d'équilibre. Quand l'espece dévorante se sera, dit-on, trop multipliée aux dépens de l'espece dévorée, alors ne trouvant plus de subsistance, il faudra que la premiere diminue & laisse à la seconde le tems de se repeupler ; jusqu'à ce que, fournissant de nouveau une subsistance abondante à l'autre, celle-ci diminue

Toute la terre n'eût bientôt été couverte que d'arbres & de bêtes féroces ; à la fin tout eût péri.

Les eaux auroient perdu peu-à-peu la circulation qui vivifie la terre. Les montagnes se dégradent & s'abaissent, les fleuves charient, la mer se comble & s'étend, tout tend insensiblement au niveau ; la main des hommes retient cette pente & retarde ce progrès; sans eux il seroit plus rapide, & la terre seroit peut-être déjà sous les eaux. Avant le travail humain, les sources mal distribuées se répandoient plus inégalement, fertilisoient moins la terre, en abreuvoient plus difficilement les habitans. Les rivieres étoient souvent inaccessibles, leurs bords escarpés ou marécageux : l'art humain ne les retenant point dans leurs lits, elles en sortoient fréquemment, s'extravasoient à droite ou à gauche, changeoient leurs directions &

---

encore, tandis que l'espece dévorante se repeuple de nouveau. Mais une telle oscillation ne me paroît point vraisemblable : car, dans ce systême, il faut qu'il y ait un tems où l'espece qui sert de proie, augmente & où celle qui s'en nourrit diminue ; ce qui me semble contre toute raison.

leurs cours, ſe partageoient en diverſes branches ; tantôt on les trouvoit à ſec, tantôt des ſables mouvans en défendoient l'approche ; elles étoient comme n'exiſtant pas, & l'on mouroit de ſoif au milieu des eaux.

Combien de pays arides ne ſont habitables que par les ſaignées & par les canaux que les hommes ont tiré des fleuves. La Perſe preſque entiere ne ſubſiſte que par cet artifice : la Chine fourmille de peuple à l'aide de ſes nombreux canaux : ſans ceux des Pays-Bas, ils ſeroient inondés par les fleuves, comme ils le ſeroient par la mer ſans leurs digues : l'Egypte, le plus fertile pays de la terre, n'eſt habitable que par le travail humain. Dans les grandes plaines dépourvues de rivieres, & dont le ſol n'a pas aſſez de pente, on n'a d'autre reſſource que les puits. Si donc les premiers Peuples dont il ſoit fait mention dans l'hiſtoire, n'habitoient pas dans les pays gras ou ſur de faciles rivages, ce n'eſt pas que ces climats heureux fuſſent déſerts, mais c'eſt que leurs nombreux habitans, pouvant ſe paſſer les uns des autres, vécurent plus

long-tems isolés dans leurs familles & sans communication. Mais, dans les lieux arides où l'on ne pouvoit avoir de l'eau que par des puits, il fallut bien se réunir pour les creuser, ou du moins s'accorder pour leur usage. Telle dût être l'origine des sociétés & des langues dans les pays chauds.

Là se formerent les premiers liens des familles; là furent les premiers rendez-vous des deux sexes. Les jeunes filles venoient chercher de l'eau pour le ménage, les jeunes hommes venoient abreuver leurs troupeaux. Là des yeux accoutumés aux mêmes objets dès l'enfance, commencerent d'en voir de plus doux. Le cœur s'émut à ces nouveaux objets, un attrait inconnu le rendit moins sauvage, il sentit le plaisir de n'être pas seul. L'eau devint insensiblement plus nécessaire, le bétail eut soif plus souvent; on arrivoit en hâte & l'on partoit à regret. Dans cet âge heureux où rien ne marquoit les heures, rien n'obligeoit à les compter; le tems n'avoit d'autre mesure que l'amusement & l'ennui. Sous de vieux chênes vainqueurs des ans, une ardente jeunesse

oublioit par degrés ſa férocité, on s'apprivoiſoit peu-à-peu les uns avec les autres ; en s'efforçant de ſe faire entendre, on apprit à s'expliquer. Là ſe firent les premieres fêtes, les pieds bondiſſoient de joie, le geſte empreſſé ne ſuffiſoit plus, la voix l'accompagnoit d'accens paſſionnés, le plaiſir & le deſir confondus enſemble, ſe faiſoient ſentir à la fois. Là fut enfin le vrai berceau des peuples, & du pur criſtal des fontaines ſortirent les premiers feux de l'amour.

Quoi donc ! Avant ce tems les hommes naiſſoient-ils de la terre ? Les générations ſe ſuccédoient - elles ſans que les deux ſexes fuſſent unis, & ſans que perſonne s'entendît ? Non, il y avoit des familles, mais il n'y avoit point de nations ; il y avoit des langues domeſtiques, mais il n'y avoit point de langues populaires ; il y avoit des mariages, mais il n'y avoit point d'amour. Chaque famille ſe ſuffiſoit à elle-même & ſe perpétuoit par ſon ſeul ſang. Les enfans nés des mêmes parens croiſſoient enſemble, & trouvoient peu-à-peu des manieres de s'expliquer entr'eux ; les ſexes ſe diſtinguoient avec l'âge, le pen-

chant naturel ſuffiſoit pour les unir, l'inſtinct tenoit lieu de paſſion, l'habitude tenoit lieu de préférence, on devenoit maris & femmes, ſans avoir ceſſé d'être frere & ſœur (*). Il n'y avoit là rien d'aſſez animé pour dénouer la langue, rien qui pût arracher aſſez fréquemment les accens des paſſions ardentes, pour les tourner en inſtitutions, & l'on en peut dire autant des beſoins rares & peu preſſans, qui pouvoient porter quelques hommes à concourir à des travaux communs : l'un commençoit le baſſin de la fontaine, & l'autre l'achevoit enſuite, ſouvent ſans avoir eu beſoin du moindre accord, & quelquefois même ſans s'être vus. En un

(*) Il fallut bien que les premiers hommes épouſaſſent leurs ſœurs. Dans la ſimplicité des premieres mœurs, cet uſage ſe perpétua ſans inconvénient, tant que les familles reſterent iſolées, & même après la réunion des plus anciens peuples ; mais la loi qui l'abolit n'eſt pas moins ſacrée pour être d'inſtitution humaine. Ceux qui ne la regardent que par la liaiſon qu'elle forme entre les familles, n'en voient pas le côté le plus important. Dans la familiarité que le commerce domeſtique établit néceſſairement entre les deux ſexes, du moment qu'une ſi ſainte loi ceſſeroit de parler au cœur & d'en impoſer aux ſens, il n'y auroit plus d'honnêteté parmi les hommes, & les plus effroyables mœurs causeroient bientôt la deſtruction du genre-humain.

mot, dans les climats doux, dans les terrains fertiles, il fallut toute la vivacité des passions agréables pour commencer à faire parler les habitans. Les premieres langues, filles du plaisir & non du besoin, porterent long-tems l'enseigne de leur pere; leur accent séducteur ne s'effaça qu'avec les sentimens qui les avoient fait naître, lorsque de nouveaux besoins introduits parmi les hommes, forcerent chacun de ne songer qu'à lui-même & de retirer son cœur au-dedans de lui.

CHAPITRE X.

Formation des Langues du Nord.

A la longue tous hommes deviennent semblables, mais l'ordre de leur progrès est différent. Dans les climats méridionaux, où la nature est prodigue, les besoins naissent des passions; dans les pays froids où elle est avare, les passions naissent des besoins, & les langues, tristes filles de la nécessité, se sentent de leur dure origine.

Quoique l'homme s'accoutume aux intempéries de l'air, au froid, au mal-aise, même à la faim, il y a pourtant un point où la nature succombe. En proie à ces cruelles épreuves, tout ce qui est débile périt; tout le reste se renforce, & il n'y a point de milieu entre la vigueur & la mort. Voilà d'où vient que les peuples septentrionaux sont si robustes; ce n'est pas d'abord le climat qui les a rendus tels, mais il n'a souffert que ceux qui l'étoient, & il n'est pas étonnant que les enfans gardent la bonne constitution de leurs peres.

On voit déjà que les hommes, plus robustes, doivent avoir des organes moins délicats, leurs voix doivent être plus âpres & plus fortes. D'ailleurs, quelle différence entre les inflexions touchantes qui viennent des mouvemens de l'ame, aux cris qu'arrachent les besoins physiques? Dans ces affreux climats où tout est mort durant neuf mois de l'année, où le soleil n'échauffe l'air quelques semaines que pour apprendre aux habitans de quels biens ils sont privés, & prolonger leur misere, dans ces lieux

où la terre ne donne rien qu'à force de travail, & où la ſource de la vie ſemble être plus dans les bras que dans le cœur, les hommes, ſans ceſſe occupés à pourvoir à leur ſubſiſtance, ſongeoient à peine à des liens plus doux, tout ſe bornoit à l'impulſion phyſique, l'occaſion faiſoit le choix, la facilité faiſoit la préférence. Loiſiveté qui nourrit les paſſions, fit place au travail qui les reprime. Avant de ſonger à vivre heureux, il falloit ſonger à vivre. Le beſoin mutuel uniſſant les hommes, bien mieux que le ſentiment n'auroit fait, la ſociété ne ſe forma que par l'induſtrie, le continuel danger de périr ne permettoit pas de ſe borner à la langue du geſte, & le premier mot ne fut pas chez eux, *aimez-moi*, mais *aidez-moi*.

Ces deux termes, quoi qu'aſſez ſemblables, ſe prononcent d'un ton bien différent. On n'avoit rien à faire ſentir, on avoit tout à faire entendre; il ne s'agiſſoit donc pas d'énergie, mais de clarté. A l'accent que le cœur ne fourniſſoit pas, on ſubſtitua des articulations fortes & ſenſibles, & s'il y eut

dans la forme du langage quelque impression naturelle, cette impression contribuoit encore à sa dureté.

En effet, les hommes septentrionaux ne sont pas sans passions, mais ils en ont d'une autre espece. Celles des pays chauds sont des passions voluptueuses, qui tiennent à l'amour & à la mollesse. La nature fait tant pour les habitans qu'ils n'ont presque rien à faire. Pourvu qu'un Asiatique ait des femmes & du repos, il est content. Mais dans le Nord où les habitans consomment beaucoup sur un sol ingrat, des hommes soumis à tant de besoins sont faciles à irriter; tout ce qu'on fait autour d'eux les inquiete : comme ils ne subsistent qu'avec peine, plus ils sont pauvres, plus ils tiennent au peu qu'ils ont; les approcher c'est attenter à leur vie. De-là leur vient ce tempérament irascible, si prompt à se tourner en fureur contre tout ce qui les blesse. Ainsi leurs voix les plus naturelles sont celles de la colere & des menaces, & ces voix s'accompagnent toujours d'articulations fortes qui les rendent dures & bruyantes.

CHAPITRE XI.

Réflexions sur ces différences.

VOILA, selon mon opinion, les causes physiques les plus générales de la différence caractéristique des primitives langues. Celles du Midi durent être vives, sonores, accentuées, éloquentes, & souvent obscures à force d'énergie: celles du Nord durent être sourdes, rudes, articulées, criardes, monotones, claires à force de mots plutôt que par une bonne construction. Les langues modernes cent fois mêlées & refondues, gardent encore quelque chose de ces différences. Le François, l'Anglois, l'Allemand sont le langage privé des hommes qui s'entre-aident, qui raisonnent entr'eux de sang-froid, ou de gens emportés qui se fâchent: mais les ministres des Dieux, annonçant les mysteres sacrés, les Sages donnant des loix aux peuples, les chefs entraînant la multitude doivent parler

Arabe ou Perſan (*). Nos langues valent mieux écrites que parlées, & l'on nous lit avec plus de plaiſir qu'on ne nous écoute. Au contraire, les langues orientales écrites perdent leur vie & leur chaleur. Le ſens n'eſt qu'à moitié dans les mots, toute ſa force eſt dans les accens. Juger du génie des Orientaux par leurs livres, c'eſt vouloir peindre un homme ſur ſon cadavre.

Pour bien apprécier les actions des hommes, il faut les prendre dans tous leurs rapports, & c'eſt ce qu'on ne nous apprend point à faire. Quand nous nous mettons à la place des autres, nous nous y mettons toujours tels que nous ſommes modifiés, non tels qu'ils doivent l'être, & quand nous penſons les juger ſur la raiſon, nous ne faiſons que comparer leurs préjugés aux nôtres. Tel pour ſavoir lire un peu d'Arabe, ſourit en feuilletant l'Alcoran, qui, s'il eût entendu Mahomet l'annoncer en perſonne dans cette langue éloquente & cadencée, avec

(*) Le Turc eſt une langue ſeptentrionale.

cette voix ſonore & perſuaſive qui ſéduiſoit l'oreille avant le cœur, & ſans ceſſe animant ſes ſentences de l'accent de l'enthouſiaſme, ſe fût proſterné contre terre en criant : grand Prophete, envoyé de Dieu, menez-nous à la gloire, au martyre ; nous voulons vaincre ou mourir pour vous. Le fanatiſme nous paroît toujours riſible, parce qu'il n'a point de voix parmi nous pour ſe faire entendre. Nos fanatiques même ne ſont pas de vrais fanatiques, ce ne ſont que des fripons ou des foux. Nos langues, au lieu d'inflexions pour des inſpirés, n'ont que des cris pour des poſſédés du Diable.

CHAPITRE XII.

Origine de la Muſique & ſes rapports.

AVEC les premieres voix ſe formerent les premieres articulations ou les premiers ſons, ſelon le genre de la paſſion qui dictoit les uns ou les autres. La colere arrache des cris menaçans, que la langue &

le palais articulent ; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glote qui la modifie & cette voix devient un son. Seulement les accens en sont plus fréquens ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence & les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes, & pare la voix de tout leur éclat; ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premieres chansons : les retours périodiques & mesurés du rhythme, les inflexions mélodieuses des accens firent naître la poésie & la Musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'étoit que la langue même pour ces heureux climats & ces heureux tems, où les seuls besoins pressans qui demandoient le concours d'autrui, étoient ceux que le cœur faisoit naître.

Les premieres histoires, les premieres harangues, les premieres loix furent en vers; la poésie fut trouvée avant la prose; cela devoit être, puisque les passions parlerent avant la raison. Il en fut de même

de la Musique ; il n'y eut point d'abord d'autre Musique que la mélodie, ni d'autre mélodie, que le son varié de la parole, les accens formoient le chant, les quantités formoient la mesure, & l'on parloit autant par les sons & par le rhythme, que par les articulations & les voix. Dire & chanter étoient autrefois la même chose, dit Strabon ; ce qui montre, ajoute-t-il, que la poésie est la source de l'éloquence (*). Il falloit dire que l'une & l'autre eurent la même source & ne furent d'abord que la même chose. Sur la maniere dont se lierent les premieres sociétés, étoit-il étonnant qu'on mît en vers les premieres histoires, & qu'on chantât les premieres loix ? Etoit-il étonnant que les premiers Grammairiens soumissent leur art à la Musique, & fussent à la fois professeurs de l'un & de l'autre (†) ?

Une langue qui n'a que des articulations

(*) Géogr. L. I.

(†) *Architas atque Aristoxenes etiam subjectam grammaticen musicæ putaverunt, & eosdem utriusque rei præceptores fuisse. . . Tum Eupolis apud quem Prodamus & musicen & litteras docet. Et Maricas, qui est Hyperbolus, nihil se ex musicis scire, nisi litteras confitetur.* Quintil. L. I. C. X

& des voix, n'a donc que la moitié de ſa richeſſe ; elle rend des idées, il eſt vrai, mais pour rendre des ſentimens, des images, il lui faut encore un rhythme & des ſons, c'eſt-à-dire, une mélodie : voilà ce qu'avoit la langue Grecque, & ce qui manque à la nôtre.

Nous ſommes toujours dans l'étonnement ſur les effets prodigieux de l'éloquence, de la poéſie & de la Muſique parmi les Grecs ; ces effets ne s'arrangent point dans nos têtes, parce que nous n'en éprouvons plus de pareils, & tout ce que nous pouvons gagner ſur nous en les voyant ſi bien atteſtés, eſt de faire ſemblant de les croire par complaiſance pour nos ſavans (*). Burette ayant tra-

(*) Sans doute il faut faire en toute choſe déduction de l'exagération grecque, mais c'eſt auſſi trop donner au préjugé moderne que de pouſſer ces déductions juſqu'à faire évanouir toutes les différences. " Quand la Muſique des „ Grecs, dit l'Abbé Terraſſon, du tems d'Amphion & „ d'Orphée, en étoit au point où elle eſt aujourd'hui dans „ les villes les plus éloignées de la Capitale ; c'eſt alors „ qu'elle ſuſpendoit le cours des fleuves, qu'elle attiroit „ les chênes & qu'elle faiſoit mouvoir les rochers. Au- „ jourd'hui qu'elle eſt arrivée à un très-haut point de per- „ fection, on l'aime beaucoup, on en pénetre même les

duit,

duit, comme il put, en notes de notre Musique certains morceaux de Musique grecque, eut la simplicité de faire exécuter ces morceaux à l'Académie des Belles-Lettres, & les Académiciens eurent la patience de les écouter. J'admire cette expérience dans un pays dont la Musique est indéchiffrable pour toute autre nation. Donnez un monologue d'Opéra françois à exécuter par tels Musiciens étrangers qu'il vous plaira, je vous défie d'y rien reconnoître. Ce sont pourtant ces mêmes François qui prétendoient juger la mélodie d'une ode de Pindare mise en Musique il y a deux mille ans !

J'ai lu qu'autrefois en Amérique, les Indiens voyant l'effet étonnant des armes à feu, ramassoient à terre des balles de mousquet ; puis les jettant avec la main en faisant un grand bruit de la bouche,

---

„ beautés, mais elle laisse tout à sa place. Il en a été ainsi „ des vers d'Homere, Poëte né dans les tems qui se ressentoient encore de l'enfance de l'esprit humain, en comparaison de ceux qui l'ont suivi. On s'est extasié sur ses „ vers, & l'on se contente aujourd'hui de goûter & d'estimer ceux des bons Poëtes „. On ne peut nier que l'Abbé Terrasson n'eût quelquefois de la philosophie ; mais ce n'est surement pas dans ce passage qu'il en a montré.

ils étoient tout ſurpris de n'avoir tué perſonne. Nos orateurs, nos muſiciens, nos ſavans reſſemblent à ces Indiens. Le prodige n'eſt pas qu'avec notre Muſique nous ne faſſions plus ce que faiſoient les Grecs avec la leur ; il ſeroit, au contraire, qu'avec des inſtrumens ſi différens on produisît les mêmes effets.

CHAPITRE XIII.

De l'Harmonie.

L'HOMME eſt modifié par ſes ſens ; perſonne n'en doute ; mais faute de diſtinguer les modifications, nous en confondons les cauſes ; nous donnons trop & trop peu d'empire aux ſenſations ; nous ne voyons pas que ſouvent elles ne nous affectent point ſeulement comme ſenſations, mais comme ſignes ou images, & que leurs effets moraux ont auſſi des cauſes morales. Comme les ſentimens qu'excite en nous la Peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la Muſique a ſur nos ames n'eſt point l'ouvrage des ſons. De belles couleurs bien nuan-

tées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessein, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie & de l'ame, ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres, ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt & le sentiment ne tiennent point aux couleurs; les traits d'un tableau touchant, nous touchent encore dans une estampe; ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne seront plus rien.

La mélodie fait précisément dans la Musique ce que fait le dessein dans la Peinture; c'est elle qui marque les traits & les figures, dont les accords & les sons ne sont que les couleurs; mais, dira-t-on, la mélodie n'est qu'une succession de sons; sans doute; mais le dessein n'est aussi qu'un arrangement de couleurs. Un orateur se sert d'encre pour tracer ses écrits; est-ce à dire que l'encre soit une liqueur fort éloquente?

Supposez un pays où l'on n'auroit aucune idée du dessein, mais où beaucoup de gens, passant leur vie à combiner, mêler, nuer des couleurs, croiroient

exceller en Peinture ; ces gens-là raisonneroient de la nôtre, précisément comme nous raisonnons de la Musique des Grecs. Quand on leur parleroit de l'émotion que nous causent de beaux tableaux, & du charme de s'attendrir devant un sujet pathétique, leurs savans approfondiroient aussi-tôt la matiere, compareroient leurs couleurs aux nôtres, examineroient si notre verd est plus tendre ou notre rouge plus éclatant ; ils chercheroient quels accords de couleurs peuvent faire pleurer, quels autres peuvent mettre en colere ? Les Burettes de ce pays-là rassembleroient sur des guenilles quelques lambeaux défigurés de nos tableaux ; puis on se demanderoit avec surprise ce qu'il y a de si merveilleux dans ce coloris ?

Que si dans quelque nation voisine on commençoit à former quelque trait, quelque ébauche de dessein, quelque figure encore imparfaite, tout cela passeroit pour du barbouillage, pour une Peinture capricieuse & baroque, & l'on s'en tiendroit, pour conserver le goût, à ce beau simple, qui véritablement n'exprime rien, mais qui fait briller de belles nuances,

de grandes plaques bien colorées, de longues dégradations de teintes ſans aucun trait.

Enfin, peut-être à force de progrès on viendroit à l'expérience du priſme. Auſſitôt quelque Artiſte célebre établiroit là-deſſus un beau ſyſtême. Meſſieurs, leur diroit-il, pour bien philoſopher, il faut remonter aux cauſes phyſiques. Voilà la décompoſition de la lumiere, voilà toutes les couleurs primitives, voilà leurs rapports, leurs proportions; voilà les vrais principes du plaiſir que vous fait la Peinture. Tous ces mots myſtérieux de deſſein, de repréſentation, de figure, ſont une pure charlatanerie des Peintres François, qui, par leurs imitations, penſent donner je ne ſais quels mouvemens à l'ame, tandis qu'on ſait qu'il n'y a que des ſenſations. On vous dit des merveilles de leurs tableaux, mais voyez mes teintes.

Les Peintres François, continueroit-il, ont peut-être obſervé l'arc-en-ciel, ils ont pu recevoir de la nature quelque goût de nuance & quelque inſtinct de coloris. Moi, je vous ai montré les grands, les

vrais principes de l'art? Que dis-je de l'art? De tous les arts, Meſſieurs, de toutes les ſciences. L'analyſe des couleurs, le calcul des réfractions du priſme vous donnent les ſeuls rapports exacts qui ſoient dans la nature, la regle de tous les rapports. Or, tout dans l'univers n'eſt que rapport. On ſait donc tout quand on ſait peindre, on ſait tout quand on ſait aſſortir des couleurs.

Que dirions-nous du Peintre aſſez dépourvu de ſentiment & de goût pour raiſonner de la ſorte, & borner ſtupidement au phyſique de ſon art le plaiſir que nous fait la Peinture? Que dirions-nous du Muſicien qui, plein de préjugés ſemblables, croiroit voir dans la ſeule harmonie la ſource des grands effets de la Muſique? Nous enverrions le premier mettre en couleur des boiſeries, & nous condamnerions l'autre à faire des Opéra françois.

Comme donc la Peinture n'eſt pas l'art de combiner des couleurs d'une maniere agréable à la vue, la Muſique n'eſt pas non plus l'art de combiner des ſons d'une maniere agréable à l'oreille. S'il n'y avoit que cela, l'une & l'autre ſeroient au

nombre des ſciences naturelles, & non pas des beaux-arts. C'eſt l'imitation ſeule qui les éleve à ce rang. Or, qu'eſt-ce qui fait de la Peinture un art d'imitation? C'eſt le deſſein. Qu'eſt-ce qui de la Muſique en fait un autre? C'eſt la mélodie.

CHAPITRE XIV.

De l'Harmonie.

LA beauté des ſons eſt de la nature; leur effet eſt purement phyſique; il réſulte du concours des diverſes particules d'air miſes en mouvement par le corps ſonore, & par toutes ſes aliquotes, peut-être à l'infini; le tout enſemble donne une ſenſation agréable: tous les hommes de l'univers prendront plaiſir à écouter de beaux ſons; mais ſi ce plaiſir n'eſt animé par des inflexions mélodieuſes qui leur ſoient familieres, il ne ſera point délicieux, il ne ſe changera point en volupté. Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y ſera point accoutu-

mée; c'eſt une langue dont il faut avoir le Dictionnaire.

L'harmonie proprement dite eſt dans un cas bien moins favorable encore. N'ayant que des beautés de convention, elle ne flatte à nul égard les oreilles qui n'y ſont pas exercées; il faut en avoir une longue habitude pour la ſentir & pour la goûter. Les oreilles ruſtiques n'entendent que du bruit dans nos conſonnances. Quand les proportions naturelles ſont altérées, il n'eſt pas étonnant que le plaiſir naturel n'exiſte plus.

Un ſon porte avec lui tous ſes ſons harmoniques concomitans, dans les rapports de force & d'intervalles qu'ils doivent avoir entr'eux pour donner la plus parfaite harmonie de ce même ſon. Ajoutez-y la tierce ou la quinte, ou quelque autre conſonnance, vous ne l'ajoutez pas, vous la redoublez, vous laiſſez le rapport d'intervalle, mais vous altérez celui de force : en renforçant une conſonnance & non pas les autres, vous rompez la proportion : en voulant faire mieux que la nature, vous faites plus mal. Vos oreilles & votre goût ſont gâtés par un

art mal-entendu. Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'uniſſon.

M. Rameau prétend que les deſſus d'une certaine ſimplicité ſuggerent naturellement leurs baſſes, & qu'un homme ayant l'oreille juſte & non exercée, entonnera naturellement cette baſſe. C'eſt-là un préjugé de Muſicien, démenti par toute expérience. Non-ſeulement celui qui n'aura jamais entendu ni baſſe, ni harmonie, ne trouvera de lui-même ni cette harmonie, ni cette baſſe, mais même elles lui déplairont ſi on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le ſimple uniſſon.

Quand on calculeroit mille ans les rapports des ſons & les loix de l'harmonie, comment fera-t-on jamais de cet art un art d'imitation, où eſt le principe de cette imitation prétendue, de quoi l'harmonie eſt-elle ſigne, & qu'y a-t-il de commun entre des accords & nos paſſions?

Qu'on faſſe la même queſtion ſur la mélodie, la réponſe vient d'elle-même, elle eſt d'avance dans l'eſprit des lecteurs. La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris

de douleur ou de joie, les menaces, les gémiſſemens ; tous les ſignes vocaux des paſſions ſont de ſon reſſort. Elle imite les accens des langues, & les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvemens de l'ame ; elle n'imite pas ſeulement, elle parle, & ſon langage inarticulé, mais vif, ardent, paſſionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations muſicales ; voilà d'où naît l'empire du chant ſur les cœurs ſenſibles. L'harmonie y peut concourir en certains ſyſtêmes, en liant la ſucceſſion des ſons par quelques loix de modulation, en rendant les intonations plus juſtes, en portant à l'oreille un témoignage aſſuré de cette juſteſſe, en rapprochant & fixant à des intervalles conſonnans & liés, des inflexions inappréciables. Mais en donnant auſſi des entraves à la mélodie, elle lui ôte l'énergie & l'expreſſion, elle efface l'accent paſſionné pour y ſubſtituer l'intervalle harmonique, elle aſſujettit à deux ſeuls modes, des chants qui devroient en avoir autant qu'il y a de tons oratoires, elle efface & détruit des multitudes de

ſons ou d'intervalles qui n'entrent pas dans ſon ſyſtême ; en un mot, elle ſépare tellement le chant, de la parole, que ces deux langages ſe combattent, ſe contrarient, s'ôtent mutuellement tout caractere de vérité, & ne ſe peuvent réunir ſans abſurdité dans un ſujet pathétique. De-là vient que le peuple trouve toujours ridicule qu'on exprime en chant les paſſions fortes & ſérieuſes ; car il ſait que dans nos langues, ces paſſions n'ont point d'inflexions muſicales, & que les hommes du Nord, non plus que les cygnes, ne meurent pas en chantant.

La ſeule harmonie eſt même inſuffiſante pour les expreſſions qui ſemblent dépendre uniquement d'elle. Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages ſont mal rendus par de ſimples accords. Quoi qu'on faſſe, le ſeul bruit ne dit rien à l'eſprit, il faut que les objets parlent pour ſe faire entendre, il faut toujours, dans toute imitation, qu'une eſpece de diſcours ſupplée à la voix de la nature. Le Muſicien qui veut rendre du bruit par du bruit, ſe trompe; il ne connoît ni le foible ni le fort

de son art ; il en juge sans goût, sans lumieres, apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant ; que s'il faisoit croasser des grenouilles, il faudroit qu'il les fît chanter ; car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche & qu'il plaise, sans quoi sa maussade imitation n'est rien, & ne donnant d'intérêt à personne, elle ne fait nulle impression.

CHAPITRE XV.

Que nos plus vives sensations agissent souvent par des impressions morales.

TANT qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point de vrais principes de la Musique & de son pouvoir sur les cœurs. Les sons dans la mélodie, n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentimens ; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment, & dont nous y reconnoissons l'image. On apperçoit quelque

chose de cet effet moral jusques dans les animaux. L'aboyement d'un chien en attire un autre. Si mon chat m'entend imiter un miaulement, à l'instant je le vois attentif, inquiet, agité. S'apperçoit-il que c'est moi qui contrefais la voix de son semblable, il se rassied & reste en repos. Pourquoi cette différence d'impression, puisqu'il n'y en a point dans l'ébranlement des fibres, & que lui-même y a d'abord été trompé ?

Si le plus grand empire qu'ont sur nous nos sensations, n'est pas dû à des causes morales, pourquoi donc sommes-nous si sensibles à des impressions qui sont nulles pour des barbares ? Pourquoi nos plus touchantes musiques ne sont-elles qu'un vain bruit à l'oreille d'un Caraïbe ? Ses nerfs sont-ils d'une autre nature que les nôtres, pourquoi ne sont-ils pas ébranlés de même, ou pourquoi ces mêmes ébranlemens affectent-ils tant les uns & si peu les autres ?

On cite en preuve du pouvoir physique des sons, la guérison des piqûres des Tarentules. Cet exemple prouve tout le contraire. Il ne faut ni des sons abso-

lus, ni les mêmes airs pour guérir tous ceux qui ſont piqués de cet inſecte, il faut à chacun d'eux des airs d'une mélodie qui lui ſoit connue & des phraſes qu'il comprenne. Il faut à l'Italien, des airs Italiens; au Turc, il faudroit des airs Turcs. Chacun n'eſt affecté que des accens qui lui ſont familiers; ſes nerfs ne s'y prêtent qu'autant que ſon eſprit les y diſpoſe : il faut qu'il entende la langue qu'on lui parle, pour que ce qu'on lui dit puiſſe le mettre en mouvement. Les Cantates de Bernier ont, dit-on, guéri de la fievre un Muſicien François, elles l'auroient donnée à un Muſicien de toute autre nation.

Dans les autres ſens, & juſqu'au plus groſſier de tous, on peut obſerver les mêmes différences. Qu'un homme ayant la main poſée & l'œil fixé ſur le même objet, le croye ſucceſſivement animé & inanimé, quoique les ſens ſoient frappés de même, quel changement dans l'impreſſion? La rondeur, la blancheur, la fermeté, la douce chaleur, la réſiſtance élaſtique, le renflement ſucceſſif, ne lui donnent plus qu'un toucher doux, mais inſipide, s'il ne croit ſentir un cœur plein

de vie, palpiter & battre ſous tout cela.

Je ne connois qu'un ſens aux affections duquel rien de moral ne ſe mêle : c'eſt le goût. Auſſi la gourmandiſe n'eſt-elle jamais le vice dominant que des gens qui ne ſentent rien.

Que celui donc qui veut philoſopher ſur la force des ſenſations, commence par écarter des impreſſions purement ſenſuelles, les impreſſions intellectuelles & morales que nous recevons par la voie des ſens, mais dont ils ne ſont que les cauſes occaſionnelles; qu'il évite l'erreur de donner aux objets ſenſibles un pouvoir qu'ils n'ont pas, ou qu'ils tiennent des affections de l'ame qu'ils nous repréſentent. Les couleurs & les ſons peuvent beaucoup comme repréſentations & ſignes, peu de choſe comme ſimples objets des ſens. Des ſuites de ſons ou d'accords m'amuſeront un moment peut-être; mais pour me charmer & m'attendrir, il faut que ces ſuites m'offrent quelque choſe qui ne ſoit ni ſon, ni accord, & qui me vienne émouvoir malgré moi. Les chants mêmes qui ne ſont qu'agréables & ne diſent rien, laſſent encore; car ce n'eſt

pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille. Je crois qu'en développant mieux ces idées, on se fût épargné bien de sots raisonnemens sur la Musique ancienne. Mais dans ce siecle où l'on s'efforce de matérialiser toutes les opérations de l'ame, & d'ôter toute moralité aux sentimens humains, je suis trompé si la nouvelle philosophie ne devient aussi funeste au bon goût qu'à la vertu.

CHAPITRE XVI.

Fausse analogie entre les couleurs & les sons.

IL n'y a sortes d'absurdités auxquelles les observations physiques n'aient donné lieu dans la considération des Beaux-Arts. On a trouvé dans l'analyse du son, les mêmes rapports que dans celle de la lumiere. Aussi-tôt on a saisi vivement cette analogie, sans s'embarrasser de l'expérience & de la raison. L'esprit de systême a tout confondu, & faute de savoir peindre

dre aux oreilles, on s'eſt aviſé de chanter aux yeux. J'ai vu ce fameux Clavecin, ſur lequel on prétendoit faire de la Muſique avec des couleurs ; c'étoit bien mal connoître les opérations de la nature, de ne pas voir que l'effet des couleurs eſt dans leur permanence, & celui des ſons dans leur ſucceſſion.

Toutes les richeſſes du coloris s'étalent à la fois ſur la face de la terre. Du premier coup-d'œil tout eſt vu ; mais plus on regarde & plus on eſt enchanté. Il ne faut plus qu'admirer & contempler ſans ceſſe.

Il n'en eſt pas ainſi du ſon : la nature ne l'analyſe point & n'en ſépare point les harmoniques ; elle les cache, au contraire, ſous l'apparence de l'uniſſon ; ou ſi quelquefois elle les ſépare dans le chant modulé de l'homme, & dans le ramage de quelques oiſeaux, c'eſt ſucceſſivement, & l'un après l'autre ; elle inſpire des chants & non des accords, elle dicte de la mélodie & non de l'harmonie. Les couleurs ſont la parure des êtres inanimés ; toute matiere eſt colorée ; mais les ſons annoncent le mouvement, la voix annonce un être ſenſible ; il n'y a que des corps

animés qui chantent. Ce n'eſt pas le Flûteur automate qui joue de la flûte, c'eſt le Mécanicien qui meſura le vent & fit mouvoir les doigts.

Ainſi chaque ſens a ſon champ qui lui eſt propre. Le champ de la Muſique eſt le tems, celui de la Peinture eſt l'eſpace. Multiplier les ſons entendus à la fois, ou développer les couleurs l'une après l'autre, c'eſt changer leur économie, c'eſt mettre l'œil à la place de l'oreille, & l'oreille à la place de l'œil.

Vous dites : comme chaque couleur eſt déterminée par l'angle de réfraction du rayon qui la donne, de même chaque ſon eſt déterminé par le nombre des vibrations du corps ſonore, en un tems donné. Or, les rapports de ces angles & de ces nombres étant les mêmes, l'analogie eſt évidente. Soit; mais cette analogie eſt de raiſon, non de ſenſation, & ce n'eſt pas de cela qu'il s'agit. Premiérement l'angle de réfraction eſt ſenſible & meſurable, & non pas le nombre des vibrations. Les corps ſonores ſoumis à l'action de l'air, changent inceſſamment de dimenſions & de ſons. Les couleurs

ſont durables, les ſons s'évanouiſſent, & l'on n'a jamais de certitude que ceux qui renaiſſent ſoient les mêmes que ceux qui ſont éteints. De plus, chaque couleur eſt abſolue, indépendante, au lieu que chaque ſon n'eſt pour nous que relatif, & ne ſe diſtingue que par comparaiſon. Un ſon n'a par lui-même aucun caractere abſolu qui le faſſe reconnoître, il eſt grave ou aigu, fort ou doux par rapport à un autre, en lui-même il n'eſt rien de tout cela. Dans le ſyſtême harmonique, un ſon quelconque n'eſt rien non plus naturellement; il n'eſt ni tonique, ni dominant, ni harmonique, ni fondamental, parce que toutes ces propriétés ne ſont que des rapports, & que le ſyſtême entier pouvant varier du grave à l'aigu, chaque ſon change d'ordre & de place dans le ſyſtême, ſelon que le ſyſtême change de degré. Mais les propriétés des couleurs ne conſiſtent point en des rapports. Le jaune eſt jaune, indépendant du rouge & du bleu, par-tout il eſt ſenſible & reconnoiſſable, & ſi-tôt qu'on aura fixé l'angle de réfraction qui le donne, on ſera ſûr d'avoir le même jaune dans tous les tems.

Les couleurs ne ſont pas dans les corps colorés, mais dans la lumiere ; pour qu'on voye un objet, il faut qu'il ſoit éclairé. Les ſons ont auſſi beſoin d'un mobile, & pour qu'ils exiſtent, il faut que le corps ſonore ſoit ébranlé. C'eſt un autre avantage en faveur de la vue, car la perpétuelle émanation des aſtres eſt l'inſtrument naturel qui agit ſur elle, au lieu que la nature ſeule engendre peu de ſons, & à moins qu'on n'admette l'harmonie des ſpheres céleſtes, il faut des êtres vivans pour la produire.

On voit par-là que la Peinture eſt plus près de la nature, & que la Muſique tient plus à l'art humain. On ſent auſſi que l'une intéreſſe plus que l'autre, préciſément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme & nous donne toujours quelque idée de nos ſemblables. La Peinture eſt ſouvent morte & inanimée ; elle vous peut tranſporter au fond d'un déſert ; mais ſi-tôt que des ſignes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être ſemblable à vous, ils ſont, pour ainſi dire, les organes de l'ame, & s'ils vous peignent auſſi la ſolitude, ils

vous disent que vous n'y êtes pas seul. Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante, & l'on ne peut entendre ni chant, ni symphonie, sans se dire à l'instant, un autre être sensible est ici.

C'est un des plus grands avantages du Musicien, de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de représenter celles qu'on ne sauroit voir, & le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans les tableaux de la Musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la Musique agit plus intimement sur nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre, & comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la Peinture dénuée de cette force, ne peut rendre à la Musique les

imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet, celle des mouvemens que ſa préſence excite dans le cœur du contemplateur. Non-ſeulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un déſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & ſerein, & répandra de l'Orcheſtre une fraîcheur nouvelle ſur les bocages. Il ne repréſentera pas directement ces choſes, mais il excitera dans l'ame les mêmes ſentimens qu'on éprouve en les voyant.

CHAPITRE XVII.

Erreur des Musiciens nuisible à leur Art.

VOYEZ comment tout nous ramene sans cesse aux effets moraux dont j'ai parlé, & combien les Musiciens qui ne considerent la puissance des sons que par l'action de l'air & l'ébranlement des fibres, sont loin de connoître en quoi réside la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impressions purement physiques, plus ils l'éloignent de son origine, & plus ils lui ôtent aussi de sa primitive énergie. En quittant l'accent oral & s'attachant aux seules institutions harmoniques, la Musique devient plus bruyante à l'oreille, & moins douce au cœur. Elle a déjà cessé de parler, bientôt elle ne chantera plus & alors, avec tous ses accords & toute son harmonie, elle ne fera plus aucun effet sur nous.

CHAPITRE XVIII.

Que le systême musical des Grecs n'avoit aucun rapport au nôtre.

COMMENT ces changemens sont-ils arrivés ? Par un changement naturel du caractere des langues. On sait que notre harmonie est une invention gothique. Ceux qui prétendent trouver le systême des Grecs dans le nôtre, se moquent de nous. Le systême des Grecs n'avoit absolument d'harmonique dans notre sens, que ce qu'il falloit pour fixer l'accord des instrumens sur des consonnances parfaites. Tous les peuples qui ont des instrumens à cordes, sont forcés de les accorder par des consonnances ; mais ceux qui n'en ont pas, ont dans leurs chants des inflexions que nous nommons fausses, parce qu'elles n'entrent pas dans notre systême, & que nous ne pouvons les noter. C'est ce qu'on a remarqué sur les chants des Sauvages de l'Amérique, & c'est ce qu'on auroit dû remar-

quer auſſi ſur divers intervalles de la Muſique des Grecs, ſi l'on eût étudié cette Muſique avec moins de prévention pour la nôtre.

Les Grecs diviſoient leur diagramme par tétracordes, comme nous diviſons notre clavier par octaves, & les mêmes diviſions ſe répétoient exactement chez eux à chaque tétracorde, comme elles ſe répetent chez nous à chaque octave; ſimilitude qu'on n'eût pu conſerver dans l'unité du mode harmonique & qu'on n'auroit pas même imaginée. Mais comme on paſſe par des intervalles moins grands quand on parle que quand on chante, il fut naturel qu'ils regardaſſent la répétition des tétracordes, dans leur mélodie orale, comme nous regardons la répétition des octaves dans notre mélodie harmonique.

Ils n'ont reconnu pour conſonnances que celles que nous appellons conſonnances parfaites; ils ont rejetté de ce nombre les tierces & les ſixtes. Pourquoi cela? C'eſt que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux, ou du moins proſcrit de la pratique, & leurs conſonnances n'étant

point tempérées, toutes leurs tierces majeures étoient trop fortes d'un comma, leurs tierces mineures trop foibles d'autant, & par conſéquent leurs ſixtes majeures & mineures réciproquement altérées de même. Qu'on s'imagine maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir & quels modes harmoniques on peut établir en banniſſant les tierces & les ſixtes du nombre des conſonnances! Si les conſonnances mêmes qu'ils admettoient leur euſſent été connues par un vrai ſentiment d'harmonie, ils les auroient au moins ſous-entendues au-deſſous de leurs chants, la conſonnance tacite des marches fondamentales eût prêté ſon nom aux marches diatoniques qu'elles leur ſuggéroient. Loin d'avoir moins de conſonnances que nous, ils en auroient eu davantage, & préoccupés, par exemple, de la baſſe *ut ſol*, ils euſſent donné le nom de conſonnance à la ſeconde *ut re*.

Mais, dira-t-on, pourquoi donc des marches diatoniques? Par un inſtinct qui, dans une langue accentuée & chantante, nous porte à choiſir les inflexions les plus commodes : car entre les modifica-

tions trop fortes qu'il faut donner à la glotte pour entonner continuellement les grands intervalles des consonnances, & la difficulté de régler l'intonation, dans les rapports très-composés des moindres intervalles, l'organe prit un milieu & tomba naturellement sur des intervalles plus petits que les consonnances, & plus simples que les comma ; ce qui n'empêcha pas que de moindres intervalles n'eussent aussi leur emploi dans des genres plus pathétiques.

CHAPITRE XIX.

Comment la Musique a dégénéré.

A mesure que la langue se perfectionnoit, la mélodie en s'imposant de nouvelles regles perdoit insensiblement de son ancienne énergie, & le calcul des intervalles fut substitué à la finesse des inflexions. C'est ainsi, par exemple, que la pratique du genre enharmonique s'abolit peu-à-peu. Quand les théâtres eurent

pris une forme réguliere, on n'y chantoit plus que ſur des modes preſcrits, & à meſure qu'on multiplioit les regles de l'imitation, la langue imitative s'affoibliſſoit.

L'étude de la Philoſophie & le progrès du raiſonnement ayant perfectionné la grammaire, ôterent à la langue ce ton vif & paſſionné qui l'avoit d'abord rendue ſi chantante. Dès le tems de Ménalippide & de Philoxène, les Symphoniſtes, qui d'abord étoient aux gages des Poëtes, & n'exécutoient que ſous eux, & pour ainſi dire à leur dictée, en devinrent indépendans, & c'eſt de cette licence que ſe plaint ſi amérement la Muſique dans une Comédie de Phérécrate, dont Plutarque nous a conſervé le paſſage. Ainſi la mélodie commençant à n'être plus ſi adhérente au diſcours, prit inſenſiblement une exiſtence à part, & la Muſique devint plus indépendante des paroles. Alors auſſi ceſſerent peu-à-peu ces prodiges qu'elle avoit produits, lorſqu'elle n'étoit que l'accent & l'harmonie de la Poéſie, & qu'elle lui donnoit ſur les paſſions, cet empire que la parole n'exerça plus

dans la ſuite que ſur la raiſon. Auſſi dès que la Grece fut pleine de Sophiſtes & de Philoſophes, n'y vit-on plus ni Poëtes, ni Muſiciens célebres. En cultivant l'art de convaincre on perdit celui d'émouvoir. Platon lui-même jaloux d'Homere & d'Euripide, décria l'un & ne put imiter l'autre.

Bientôt la ſervitude ajouta ſon influence à celle de la Philoſophie. La Grece aux fers perdit ce feu qui n'échauffe que les ames libres, & ne trouva plus pour louer ſes tyrans le ton dont elle avoit chanté ſes héros. Le mélange des Romains affoiblit encore ce qui reſtoit au langage d'harmonie & d'accent. Le latin, langue plus ſourde & moins muſicale, fit tort à la Muſique en l'adoptant. Le chant employé dans la Capitale altéra peu-à-peu celui des Provinces; les théâtres de Rome nuiſirent à ceux d'Athenes : quand Néron remportoit des prix, la Grece avoit ceſſé d'en mériter; & la même mélodie, partagée à deux langues, convint moins à l'une & à l'autre.

Enfin arriva la cataſtrophe qui détruiſit les progrès de l'eſprit humain, ſans

ôter les vices qui en étoient l'ouvrage. L'Europe inondée de Barbares & asservie par des ignorans, perdit à la fois ses sciences, ses arts, & l'instrument universel des uns & des autres, savoir la langue harmonieuse perfectionnée. Ces hommes grossiers que le Nord avoit engendrés, accoutumerent insensiblement toutes les oreilles à la rudesse de leur organe; leur voix dure & dénuée d'accent étoit bruyante sans être sonore. L'empereur Julien comparoit le parler des Gaulois au croassement des grenouilles. Toutes leurs articulations étant aussi âpres que leurs voix étoient nazardes & sourdes, ils ne pouvoient donner qu'une sorte d'éclat à leur chant, qui étoit de renforcer le son des voyelles pour couvrir l'abondance & la dureté des consonnes.

Ce chant bruyant, joint à l'inflexibilité de l'organe, obligea ces nouveaux venus & les peuples subjugués qui les imiterent, de ralentir tous les sons pour les faire entendre. L'articulation pénible & les sons renforcés concoururent également à chasser de la mélodie tout sentiment de mesure & de rhythme; comme ce qu'il

y avoit de plus dur à prononcer étoit toujours le paſſage d'un ſon à l'autre, on n'avoit rien de mieux à faire que de s'arrêter ſur chacun, le plus qu'il étoit poſſible, de le renfler, de le faire éclater le plus qu'on pouvoit. Le chant ne fut bientôt plus qu'une ſuite ennuyeuſe & lente de ſons traînans & criés, ſans douceur, ſans meſure & ſans grace; & ſi quelques ſavans diſoient qu'il falloit obſerver les longues & les breves dans le chant latin, il eſt ſûr au moins qu'on chanta les vers comme de la proſe, & qu'il ne fut plus queſtion de pieds, de rhythmes, ni d'aucune eſpece de chant meſuré.

Le chant ainſi dépouillé de toute mélodie, & conſiſtant uniquement dans la force & la durée des ſons, dut ſuggérer enfin les moyens de le rendre plus ſonore encore, à l'aide des conſonnances. Pluſieurs voix traînant ſans ceſſe à l'uniſſon des ſons d'une durée illimitée, trouverent par haſard quelques accords qui, renforçant le bruit, le leur firent paroître agréable, & ainſi commença la pratique du diſcant & du contre-point.

J'ignore combien de ſiecles les Muſiciens

tournerent autour des vaines queſtions ; que l'effet connu d'un principe ignoré leur fit agiter. Le plus infatigable Lecteur ne ſupporteroit pas dans Jean de Muris, le verbiage de huit ou dix grands Chapitres, pour ſavoir, dans l'intervalle de l'octave coupée en deux conſonnances, ſi c'eſt la quinte ou la quarte qui doit être au grave ; & quatre cents ans après on trouve encore dans Bontempi des énumérations non moins ennuyeuſes, de toutes les baſſes qui doivent porter la ſixte au lieu de la quinte. Cependant l'harmonie prit inſenſiblement la route que lui preſcrit l'analyſe, juſqu'à ce qu'enfin l'invention du mode mineur & des diſſonances, y eût introduit l'arbitraire dont elle eſt pleine, & que le ſeul préjugé nous empêche d'appercevoir (*).

(*) Rapportant toute l'harmonie à ce principe très-ſimple de la réſonnance des cordes dans leurs aliquotes, M. Rameau fonde le mode mineur & la diſſonance ſur ſa prétendue expérience qu'une corde ſonore en mouvement, fait vibrer d'autres cordes plus longues à ſa douzieme & à ſa dix-ſeptieme majeure au grave. Ces cordes, ſelon lui, vibrent & frémiſſent dans toute leur longueur, mais elles

La mélodie étant oubliée & l'attention du Musicien s'étant tournée entiérement vers l'harmonie, tout se dirigea peu-à-peu sur ce nouvel objet, les genres, les modes, la gamme, tout reçut des faces nouvelles; ce furent les successions harmoniques qui réglerent la marche des parties. Cette marche ayant usurpé le nom de mélodie, on ne put méconnoître en effet dans cette nouvelle mélodie les traits de sa mere, & notre systême musical étant ainsi venu par degrés, purement harmonique, il n'est pas étonnant que l'ac-

---

ne résonent pas. Voilà, ce me semble, une singuliere physique; c'est comme si l'on disoit que le soleil luit, & qu'on ne voit rien.

Ces cordes plus longues, ne rendant que le son de la plus aiguë, parce qu'elles se divisent, vibrent, résonent à son unisson, confondent leur son avec le sien, & paroissent n'en rendre aucun. L'erreur est d'avoir cru les voir vibrer dans toute leur longueur, & d'avoir mal observé les nœuds. Deux cordes sonores formant quelque intervalle harmonique, peuvent faire entendre leur son fondamental au grave, même sans une troisieme corde, c'est l'expérience connue & confirmée de M. Tartini; mais une corde seule n'a point d'autre son fondamental que le sien, elle ne fait point résoner ni vibrer ses multiples, mais seulement son unisson & ses aliquotes. Comme le son n'a d'autre cause que les vibrations du corps sonore, & qu'où la cause agit librement, l'effet suit toujours, séparer les vibrations de la résonance, c'est dire une absurdité.

cent oral en ait souffert, & que la Musique ait perdu pour nous presque toute son énergie.

Voilà comment le chant devint par degrés un art entiérement séparé de la parole dont il tire son origine, comment les harmoniques des sons firent oublier les inflexions de la voix, & comment enfin, bornée à l'effet purement physique du concours des vibrations, la Musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avoit produits, quand elle étoit doublement la voix de la nature.

CHAPITRE XX.

Rapport des Langues aux Gouvernemens.

Ces progrès ne sont ni fortuits, ni arbitraires, ils tiennent aux vicissitudes des choses. Les langues se forment naturellement sur les besoins des hommes; elles changent & s'alterent selon les changemens de ces mêmes besoins. Dans les anciens tems, où la persuasion tenoit

lieu de force publique, l'éloquence étoit néceſſaire. A quoi ſerviroit-elle aujourd'hui, que la force publique ſupplée à la perſuaſion ? L'on n'a beſoin ni d'art, ni de figure pour dire, *tel eſt mon plaiſir*. Quels diſcours reſtent donc à faire au peuple aſſemblé ? des ſermons. Et qu'importe à ceux qui les font de perſuader le peuple, puiſque ce n'eſt pas lui qui nomme aux Bénéfices ? Les langues populaires nous ſont devenues auſſi parfaitement inutiles que l'éloquence. Les ſociétés ont pris leur derniere forme ; on n'y change plus rien qu'avec du canon & des écus, & comme on n'a plus rien à dire au peuple, ſinon, *donnez de l'argent*, on le dit avec des placards au coin des rues, ou des ſoldats dans les maiſons ; il ne faut aſſembler perſonne pour cela : au contraire, il faut tenir les ſujets épars, c'eſt la premiere maxime de la politique moderne.

Il y a des langues favorables à la liberté, ce ſont les langues ſonores, proſodiques, harmonieuſes, dont on diſtingue le diſcours de fort loin. Les nôtres ſont faites pour le bourdonnement des Divans. Nos

Prédicateurs ſe tourmentent, ſe mettent en ſueur dans les Temples, ſans qu'on ſache rien de ce qu'ils ont dit. Après s'être épuiſés à crier pendant une heure, ils ſortent de la chaire à demi-morts. Aſſurément ce n'étoit pas la peine de prendre tant de fatigue.

Chez les anciens on ſe faiſoit entendre aiſément au peuple ſur la place publique; on y parloit tout un jour ſans s'incommoder. Les Généraux haranguoient leurs Troupes; on les entendoit, & ils ne s'épuiſoient point. Les hiſtoriens modernes qui ont voulu mettre des harangues dans leurs hiſtoires, ſe ſont fait moquer d'eux. Qu'on ſuppoſe un homme haranguant en François le peuple de Paris dans la place de Vendôme. Qu'il crie à pleine tête, on entendra qu'il crie, on ne diſtinguera pas un mot. Hérodote liſoit ſon hiſtoire aux peuples de la Grece, aſſemblés en plein air, & tout retentiſſoit d'applaudiſſemens. Aujourd'hui l'Académicien qui lit un mémoire, un jour d'aſſemblée publique, eſt à peine entendu au bout de la Salle. Si les Charlatans des places abondent moins en France qu'en Italie,

ce n'eſt pas qu'en France ils ſoient moins écoutés, c'eſt ſeulement qu'on ne les entend pas ſi bien. M. d'Alembert croit qu'on pourroit débiter le Récitatif François à l'Italienne; il faudroit donc le débiter à l'oreille, autrement on n'entendroit rien du tout. Or, je dis que toute langue avec laquelle on ne peut pas ſe faire entendre au peuple aſſemblé, eſt une langue ſervile; il eſt impoſſible qu'un peuple demeure libre & qu'il parle cette langue-là.

Je finirai ces réflexions ſuperficielles, mais qui peuvent en faire naître de plus profondes, par le paſſage qui me les a ſuggérées.

Ce ſeroit la matiere d'un examen aſſez philoſophique, que d'obſerver dans le fait, & de montrer, par des exemples, combien le caractere, les mœurs & les intérêts d'un peuple, influent ſur ſa langue (*).

(*) Remarques ſur la gramm. génér. & raiſon. par M. Duclos, *pag.* II.

LETTRE A MONSIEUR L'ABBÉ RAYNAL;

Au sujet d'un nouveau Mode de Musique, inventé par M. Blainville,

Paris, le 30 Mai 1754, au sortir du Concert.

VOUS êtes bien aise, Monsieur, vous le Panégyriste & l'ami des Arts, de la tentative de M. Blainville, pour l'introduction d'un nouveau Mode dans notre Musique. Pour moi, comme mon sentiment là-dessus ne fait rien à l'affaire, je passe immédiatement au jugement que vous me demandez sur la découverte même.

Autant que j'ai pu saisir les idées de M. Blainville, durant la rapidité de l'exécution du morceau que nous venons d'entendre, je trouve que le Mode qu'il nous propose, n'a que deux cordes principales, au lieu de trois qu'ont chacun des deux Modes usités. L'une de ces deux

cordes eſt la tonique, l'autre eſt la quarte au-deſſus de cette tonique; & cette quarte s'appellera, ſi l'on veut, *dominante.* L'auteur me paroît avoir eu de fort bonnes raiſons pour préférer ici la quarte à la quinte, & celle de toutes ces raiſons qui ſe préſente la premiere, en parcourant ſa gamme, eſt le danger de tomber dans les fauſſes relations.

Cette g mme eſt ordonnée de la maniere ſuivante; il monte d'abord d'un ſemi-ton majeur de la tonique ſur la ſeconde note, puis d'un ton ſur la troiſieme; & montant encore d'un ton, il arrive à ſa dominante ſur laquelle il établit le repos, ou, s'il m'eſt permis de parler ainſi, l'hémiſtiche du Mode. Puis recommençant ſa marche un ton au-deſſus de la dominante, il monte enſuite d'un ſemi-ton majeur, d'un ton, &, encore d'un ton; & l'octave eſt parcourue ſelon cet ordre de notes, mi, fa, ſol, la: ſi, ut, re, mi. Il redeſcend de même, ſans aucune altération.

Si vous procédez diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant de la dominante d'un Mode mineur à l'octave de

cette dominante, ſans dièſes ni bémols accidentels, vous aurez préciſément la gamme de M. Blainville; par où l'on voit, 1°. que ſa marche diatonique eſt directement oppoſée à la nôtre, ou, partant de la tonique, on doit monter d'un ton, ou deſcendre d'un ſemi-ton; 2°. qu'il a fallu ſubſtituer une autre harmonie à l'accord ſenſible uſité dans nos Modes, & qui ſe trouve exclus du ſien; 3°. trouver, pour cette nouvelle gamme, des accompagnemens différens de ceux que l'on emploie dans la regle de l'octave; 4°. & par conſéquent d'autres progreſſions de Baſſe fondamentale que celles qui ſont admiſes.

La gamme de ſon Mode eſt préciſément ſemblable au diagramme des Grecs; car ſi l'on commence par la corde *hypate*, en montant, ou par la note en deſcendant, à parcourir diatoniquement deux tétracordes disjoints, on aura préciſément la nouvelle gamme; c'eſt notre ancien Mode plagal, qui ſubſiſte encore dans le Plain-chant; c'eſt proprement un Mode mineur dont le diapaſon ſe prendroit, non d'une tonique à ſon

oƈtave, en paſſant par la dominante ; mais d'une dominante à ſon oƈtave, en paſſant par la tonique ; & en effet, la tierce majeure que l'Auteur eſt obligé de donner à ſa finale, jointe à la maniere d'y deſcendre par ſemi-ton, donne à cette tonique tout-à-fait l'air d'une dominante. Ainſi, ſi l'on pouvoit, de ce côté-là, diſputer à M. Blainville le mérite de l'invention, on ne pourroit du moins lui diſputer celui d'avoir oſé braver, en quelque choſe, la bonne opinion que notre ſiecle a de ſoi-même, & ſon mépris pour tous les autres âges en matiere de ſciences & de goût.

Mais ce qui paroît appartenir inconteſtablement à M. Blainville, c'eſt l'harmonie qu'il affeƈte à un Mode inſtitué dans des tems où nous avons tout lieu de croire qu'on ne connoiſſoit point l'harmonie, dans le ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Perſonne ne lui diſputera, ni la ſcience qui lui a ſuggéré de nouvelles progreſſions fondamentales, ni l'art avec lequel il l'a ſu mettre en œuvre pour ménager nos oreilles, bien plus délicates ſur les choſes

nouvelles, que ſur les mauvaiſes choſes.

Dès qu'on ne pourra plus lui reprocher de n'avoir pas trouvé ce qu'il nous propoſe, on lui reprochera de l'avoir trouvé. On conviendra que ſa découverte eſt bonne, s'il veut avouer qu'elle n'eſt pas de lui : s'il prouve qu'elle eſt de lui, on lui ſoutiendra qu'elle eſt mauvaiſe ; & il ne ſera pas le premier contre lequel les artiſtes auront argumenté de la ſorte. On lui demandera ſur quel fondement il prétend déroger aux loix établies, & en introduire d'autres de ſon autorité.

On lui reprochera de vouloir ramener à l'arbitraire, les regles d'une ſcience qu'on a fait tant d'effort pour réduire en principe ; d'enfreindre dans ſes progreſſions la liaiſon harmonique, qui eſt la loi la plus générale & l'épreuve la plus ſure de toute bonne harmonie.

On lui demandera ce qu'il prétend ſubſtituer à l'accord ſenſible, dont ſon Mode n'eſt nullement ſuſceptible, pour annoncer les changemens de ton. Enfin on voudra ſavoir encore pourquoi, dans l'eſſai qu'il a donné au Public, il a telle-

ment entre-mêlé son Mode avec les deux autres, qu'il n'y a qu'un très-petit nombre de Connoisseurs, dont l'oreille exercée & attentive, ait démêlé ce qui appartient en propre à son nouveau systême.

Ses réponses, je crois les prévoir à-peu-près. Il trouvera aisément en sa faveur des analogies, du moins aussi bonnes que celles dont nous avons la bonté de nous contenter. Selon lui, le Mode mineur n'aura pas de meilleurs fondemens que le sien. Il nous soutiendra que l'oreille est notre premier maître d'harmonie, & que, pourvu que celui-là soit content, la raison doit se borner à chercher pourquoi il l'est, & non à lui prouver qu'il a tort de l'être. Qu'il ne cherche, ni à introduire dans les choses l'arbitraire qui n'y est point, ni à dissimuler celui qu'il y trouve. Or, cet arbitraire est si constant que, même dans la regle de l'octave, il y a une faute contre les regles; remarque qui ne sera pas, si l'on veut, de M. Blainville, mais que je prends sur mon compte.

Il dira encore que cette liaison harmonique qu'on lui objecte, n'est rien moins

qu'indiſpenſable dans l'harmonie, & il ne ſera pas embarraſſé de le prouver.

Il s'excuſera d'avoir entre-mêlé les trois Modes, ſur ce que nous ſommes ſans ceſſe dans le même cas avec les deux nôtres, ſans compter que, par ce mélange adroit, il aura eu le plaiſir, diroit Montagne, de faire donner à nos Modes des nazardes ſur le nez du ſien. Mais quoi qu'il faſſe, il faudra toujours qu'il ait tort, par deux raiſons ſans replique; l'une qu'il eſt inventeur, l'autre qu'il a à faire à des Muſiciens.

Je ſuis, &c.

EXAMEN
DE
DEUX PRINCIPES

Avancés par M. Rameau, dans sa Brochure intitulée :

ERREURS
SUR
LA MUSIQUE,

DANS L'ENCYCLOPÉDIE.

AVERTISSEMENT.

Je jettai cet Ecrit ſur le papier en 1755, lorſque parut la Brochure de M. Rameau, & après avoir déclaré publiquement, ſur la grande querelle que j'avois eue à ſoutenir, que je ne répondrois plus à mes adverſaires. Content même d'avoir fait note de mes obſervations ſur l'Ecrit de M. Rameau, je ne les publiai point; & je ne les joins maintenant ici, que parce qu'elles ſervent à l'éclairciſſement de quelques Articles de mon Dictionnaire, où la forme de l'Ouvrage ne me permettoit pas d'entrer dans de plus longues diſcuſſions.

EXAMEN
DE
DEUX PRINCIPES
Avancés par M. Rameau, dans ſa Brochure intitulée :

ERREURS
SUR
LA MUSIQUE,
DANS L'ENCYCLOPÉDIE.

C'EST toujours avec plaiſir que je vois paroître de nouveaux écrits de M. Rameau : de quelque maniere qu'ils ſoient accueillis du Public, ils ſont précieux aux Amateurs de l'Art, & je me fais honneur d'être de ceux qui tâchent d'en profiter. Quand cet illuſtre Artiſte releve mes fautes, il m'inſtruit, il m'honore, je lui dois des remercîmens ; & comme en renonçant aux querelles qui peuvent troubler ma tranquillité, je ne m'interdis

point celles de pur amuſement, je diſcuterai par occaſion quelques points qu'il décide, bien ſûr d'avoir toujours fait une choſe utile, s'il en peut réſulter de ſa part de nouveaux éclairciſſemens. C'eſt même entrer en cela, dans les vues de ce grand Muſicien, qui dit qu'on ne peut conteſter les propoſitions qu'il avance, que pour lui fournir les moyens de les mettre dans un plus grand jour; d'où je conclus qu'il eſt bon qu'on les conteſte.

Je ſuis, au reſte, fort éloigné de vouloir défendre mes articles de l'Encyclopédie; perſonne, à la vérité, n'en devroit être plus content que M. Rameau, qui les attaque; mais perſonne au monde n'en eſt plus mécontent que moi. Cependant, quand on ſera inſtruit du tems où ils ont été faits, de celui que j'eus pour les faire, & de l'impuiſſance où j'ai toujours été de reprendre un travail une fois fini, quand on ſaura, de plus, que je n'eus point la préſomption de me propoſer pour celui-ci, mais que ce fut, pour ainſi dire, une tâche impoſée par l'amitié, on lira peut-être, avec quelque indulgence, des articles

articles que j'eus à peine le tems d'écrire dans l'eſpace qui m'étoit donné pour les méditer, & que je n'aurois point entrepris, ſi je n'avois conſulté que le tems & mes forces.

Mais ceci eſt une juſtification envers le Public, & pour un autre lieu. Revenons à M. Rameau que j'ai beaucoup loué, & qui me fait un crime de ne l'avoir pas loué davantage. Si les Lecteurs veulent bien jetter les yeux ſur les articles qu'il attaque, tels que *CHIFFRER*, *ACCORD*, *ACCOMPAGNEMENT*, &c. s'ils diſtinguent les vrais éloges que l'équité meſure aux talens, du vil encens que l'adulation prodigue à tout le monde; enfin s'ils ſont inſtruits du poids que les procédés de M. Rameau, vis-à-vis de moi, ajoute à la juſtice que j'aime à lui rendre, j'eſpere qu'en blâmant les fautes que j'ai pu faire dans l'expoſition de ſes principes, ils ſeront contens, au moins des hommages que j'ai rendus à l'Auteur.

Je ne feindrai pas d'avouer que l'écrit intitulé : *Erreurs ſur la Muſique*, me paroît en effet fourmiller d'erreurs, & que je n'y vois rien de plus juſte que le ti-

tre. Mais ces erreurs ne ſont point dans les lumieres de M. Rameau, elles n'ont leur ſource que dans ſon cœur; & quand la paſſion ne l'aveuglera pas, il jugera mieux que perſonne des bonnes regles de ſon Art. Je ne m'attacherai donc point à relever un nombre de petites fautes qui diſparoîtront avec ſa haine; encore moins défendrai-je celles dont il m'accuſe, & dont pluſieurs en effet, ne ſauroient être niées. Il me fait un crime, par exemple, d'écrire pour être entendu; c'eſt un défaut qu'il impute à mon ignorance, & dont je ſuis peu tenté de la juſtifier. J'avoue avec plaiſir, que, faute de choſes ſavantes, je ſuis réduit à n'en dire que de raiſonnables, & je n'envie à perſonne le profond ſavoir qui n'engendre que des écrits inintelligibles.

Encore un coup, ce n'eſt point pour ma juſtification que j'écris, c'eſt pour le bien de la choſe. Laiſſons toutes ces diſputes perſonnelles qui ne font rien au progrès de l'Art, ni à l'inſtruction du Public. Il faut abandonner ces petites chicanes aux Commençans, qui veulent ſe faire un nom aux dépens des noms déjà connus,

& qui, pour une erreur qu'ils corrigent, ne craignent pas d'en commettre cent. Mais, ce qu'on ne ſauroit examiner avec trop de ſoin, ce ſont les principes de l'Art même, dans leſquels la moindre erreur eſt une ſource d'égaremens, & où l'Artiſte ne peut ſe tromper en rien, que tous les efforts qu'il fait pour perfectionner l'Art n'en éloignent la perfection.

Je remarque, dans les erreurs ſur la Muſique, deux de ces principes importans. Le premier qui a guidé M. Rameau dans tous ſes écrits, &, qui pis eſt, dans toute ſa Muſique, eſt que l'harmonie eſt l'unique fondement de l'Art, que la mélodie en dérive, & que tous les grands effets de la Muſique naiſſent de la ſeule harmonie.

L'autre principe, nouvellement avancé par M. Rameau, & qu'il me reproche de n'avoir pas ajouté à ma définition de l'accompagnement, eſt que cet *accompagnement repréſente le corps ſonore*. J'examinerai ſéparément ces deux principes. Commençons par le premier & le plus important, dont la vérité ou la fauſſeté

démontrée, doit ſervir en quelque maniere de baſe à tout l'Art Muſical.

Il faut d'abord remarquer que M. Rameau fait dériver toute l'harmonie de la réſonance du corps ſonore. Et il eſt certain que tout ſon eſt accompagné de trois autres ſons harmoniques concomitans ou acceſſoires, qui forment avec lui un accord parfait, tierce-majeure. En ce ſens, l'harmonie eſt naturelle & inſéparable de la mélodie & du chant, tel qu'il puiſſe être, puiſque tout ſon porte avec lui ſon accord parfait. Mais, outre ces trois ſons harmoniques, chaque ſon principal en donne beaucoup d'autres qui ne ſont point harmoniques & n'entrent point dans l'accord parfait. Telles ſont toutes les aliquotes non réductibles par leurs octaves à quelqu'une de ces trois premieres. Or, il y a une infinité de ces aliquotes qui peuvent échapper à nos ſens, mais dont la réſonance eſt démontrée par induction, & n'eſt pas impoſſible à confirmer par expérience. L'Art les a rejettées de l'harmonie, & voilà où il a commencé à ſubſtituer ſes regles à celles de la nature.

Veut-on donner aux trois ſons qui

conſtituent l'accord parfait, une prérogative particuliere, parce qu'ils forment entr'eux une ſorte de proportion qu'il a plû aux anciens d'appeller harmonique, quoiqu'elle n'ait qu'une propriété de calcul ? Je dis que cette propriété ſe trouve dans des rapports de ſons qui ne ſont nullement harmoniques. Si les trois ſons repréſentés par les chiffres 1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, leſquels ſont en proportion harmonique, forment un accord conſonnant, les trois ſons repréſentés par ces autres chiffres $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$, ſont de même en proportion harmonique, & ne forment qu'un accord diſcordant. Vous pouvez diviſer harmoniquement une tierce-majeure, une tierce-mineure, un ton majeur, un ton mineur, &c. & jamais les ſons donnés par ces diviſions, ne feront des accords conſonnans. Ce n'eſt donc, ni parce que les ſons qui compoſent l'accord parfait réſonnent avec le ſon principal, ni parce qu'ils répondent aux aliquotes de la corde entiere, ni parce qu'ils ſont en proportion harmonique, qu'ils ont été choiſis excluſivement pour compoſer l'accord parfait, mais ſeulement parce que, dans l'ordre des intervalles, ils

offrent les rapports les plus ſimples. Or, cette ſimplicité des rapports eſt une regle commune à l'harmonie & à la mélodie ; regle dont celle-ci s'écarte pourtant en certains cas, juſqu'à rendre toute harmonie impraticable ; ce qui prouve que la mélodie n'a point reçu la loi d'elle, & ne lui eſt point naturellement ſubordonnée.

Je n'ai parlé que de l'accord parfait majeur. Que ſera-ce quand il faudra montrer la génération du mode mineur, de la diſſonance, & les regles de la Modulation ? A l'inſtant je perds la nature de vue, l'arbitraire perce de toutes parts, le plaiſir même de l'oreille eſt l'ouvrage de l'habitude ; & de quel droit l'harmonie, qui ne peut ſe donner à elle-même un fondement naturel, voudroit-elle être celui de la mélodie, qui fit des prodiges deux mille ans avant qu'il fût queſtion d'harmonie & d'accords ?

Qu'une marche conſonnante & réguliere de Baſſe-fondamentale engendre des harmoniques qui procedent diatoniquement, & forment entr'eux une ſorte de chant, cela ſe connoît & peut s'admettre.

On pourroit même renverſer cette génération ; & comme, ſelon M. Rameau, chaque ſon n'a pas ſeulement la puiſſance d'ébranler ſes aliquotes en-deſſus, mais ſes multiples en-deſſous, le ſimple chant pourroit engendrer une ſorte de Baſſe, comme la Baſſe engendre une ſorte de chant, & cette génération ſeroit auſſi naturelle que celle du mode mineur ; mais je voudrois demander à M. Rameau deux choſes : l'une, ſi ces ſons ainſi engendrés ſont ce qu'il appelle mélodie ; & l'autre, ſi c'eſt ainſi qu'il trouve la ſienne, ou s'il penſe même que jamais perſonne en ait trouvé de cette maniere ? Puiſſions-nous préſerver nos oreilles de toute Muſique dont l'Auteur commencera par établir une belle Baſſe-fondamentale ; & pour nous mener ſavamment de diſſonance en diſſonance, changera de ton ou de mode à chaque note, entaſſera ſans ceſſe accords ſur accords, ſans ſonger aux accens d'une mélodie ſimple, naturelle & paſſionnée, qui ne tire pas ſon expreſſion des progreſſions de la Baſſe, mais des inflexions que le ſentiment donne à la voix !

Non, ce n'eſt point là ſans doute ce

que M. Rameau veut qu'on faſſe, encore moins ce qu'il fait lui-même. Il entend ſeulement que l'harmonie guide l'artiſte, ſans qu'il y ſonge, dans l'invention de ſa mélodie, & que toutes les fois qu'il fait un beau chant, il ſuit une harmonie réguliere ; ce qui doit être vrai, par la liaiſon que l'Art a miſe entre ces deux parties, dans tous les pays où l'harmonie a dirigé la marche des ſons, les regles du chant, & l'accent muſical : car ce qu'on appelle chant prend alors une beauté de convention, laquelle n'eſt point abſolue, mais relative au ſyſtême harmonique, & à ce que, dans ce ſyſtême, on eſtime plus que le chant.

Mais ſi la longue routine de nos ſucceſſions harmoniques guide l'homme exercé & le Compoſiteur de profeſſion ; quel fut le guide de ces ignorans, qui n'avoient jamais entendu d'harmonie, dans ces chants que la nature a dictés long-tems avant l'invention de l'Art? Avoient-ils donc un ſentiment d'harmonie antérieur à l'expérience ; & ſi quelqu'un leur eût fait entendre la Baſſe-fondamentale de l'air qu'ils avoient compoſé, penſe-t-on qu'au-

cun d'eux eût reconnu-là ſon guide, & qu'il eût trouvé le moindre rapport entre cette Baſſe & cet air ?

Je dirai plus. A juger de la mélodie des Grecs par les trois ou quatre airs qui nous en reſtent, comme il eſt impoſſible d'ajuſter ſous ces airs une bonne Baſſe-fondamentale, il eſt impoſſible auſſi que le ſentiment de cette Baſſe, d'autant plus réguliere qu'elle eſt plus naturelle, leur ait ſuggéré ces mêmes airs. Cependant cette mélodie qui les tranſportoit, étoit excellente à leurs oreilles, & l'on ne peut douter que la nôtre ne leur eût paru d'une barbarie inſupportable. Donc ils en jugeoient ſur un autre principe que nous.

Les Grecs n'ont reconnu pour conſonnances que celles que nous appellons conſonnances parfaites ; ils ont rejetté de ce nombre les tierces & les ſixtes. Pourquoi cela ? C'eſt que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux ou du moins proſcrit de la pratique, & leurs conſonnances n'étant point tempérées, toutes leurs tierces majeures étoient trop fortes d'un comma, & leurs tierces mineures trop foibles d'autant, & par conſé-

quent leurs ſixtes majeures & mineures altérées de même. Qu'on penſe maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir, & quels modes harmoniques on peut établir, en banniſſant les tierces & les ſixtes du nombre des conſonnances! Si les conſonnances mêmes qu'ils admettoient leur euſſent été connues par un vrai ſentiment d'harmonie, ils les euſſent dû ſentir ailleurs que dans la mélodie, ils les auroient, pour ainſi dire, ſous-entendues au-deſſous de leurs chants : la conſonnance tacite des marches fondamentales leur eût fait donner ce nom aux marches diatoniques qu'elles engendroient; loin d'avoir eu moins de conſonnances que nous, ils en auroient eu davantage, & préoccupés, par exemple, de la Baſſe tacite *ut ſol*, ils euſſent donné le nom de conſonnance à l'intervalle mélodieux d'*ut* à *re*.

« Quoi que l'auteur d'un chant, dit » M. Rameau, ne connoiſſe pas les ſons » fondamentaux dont ce chant dérive, » il ne puiſe pas moins dans cette ſource » unique de toutes nos productions en » Muſique ». Cette doctrine eſt ſans doute fort ſavante, car il m'eſt impoſſible de

l'entendre. Tâchons, s'il ſe peut, de m'expliquer ceci.

La plupart des hommes qui ne ſavent pas la Muſique, & qui n'ont pas appris combien il eſt beau de faire grand bruit, prennent tous leurs chants dans le *Medium* de leur voix, & ſon diapaſon ne s'étend pas communément juſqu'à pouvoir en entonner la Baſſe-fondamentale, quand même ils la ſauroient. Ainſi, non-ſeulement cet ignorant qui compoſe un air, n'a nulle notion de la Baſſe-fondamentale de cet air, il eſt même également hors d'état & d'exécuter cette Baſſe lui-même, & de la reconnoître lorſqu'un autre l'exécute. Mais cette Baſſe-fondamentale qui lui a ſuggéré ſon chant, & qui n'eſt ni dans ſon entendement, ni dans ſon organe, ni dans ſa mémoire, où eſt-elle donc ?

M. Rameau prétend qu'un ignorant entonnera naturellement les ſons fondamentaux les plus ſenſibles, comme, par exemple, dans le ton d'*ut* un *ſol* ſous un *re*, & un *ut* ſous un *mi*. Puiſqu'il dit en avoir fait l'expérience, je ne veux pas en ceçi rejetter ſon autorité. Mais quels

ſujets a-t-il pris pour cette épreuve ? Des gens qui, ſans ſavoir la Muſique, avoient cent fois entendu de l'harmonie & des accords ; de ſorte que l'impreſſion des intervalles harmoniques, & du progrès correſpondant des Parties dans les paſſages les plus fréquens, étoit reſtée dans leur oreille, & ſe tranſmettoit à leur voix ſans même qu'ils s'en doutaſſent. Le jeu des racleurs de Guinguettes ſuffit ſeul pour exercer le peuple des environs de Paris, à l'intonation des tierces & des quintes. J'ai fait ces mêmes expériences ſur des hommes plus ruſtiques & dont l'oreille étoit juſte ; elles ne m'ont jamais rien donné de ſemblable. Ils n'ont entendu la Baſſe qu'autant que je la leur ſoufflois ; encore ſouvent ne pouvoient-ils la ſaiſir : ils n'appercevoient jamais le moindre rapport entre deux ſons différens entendus à la fois : cet enſemble même leur déplaiſoit toujours, quelque juſte que fût l'intervalle ; leur oreille étoit choquée d'une tierce comme la nôtre l'eſt d'une diſſonance, & je puis aſſurer qu'il n'y en avoit pas un pour qui la cadence rompue n'eût pu terminer un air tout auſſi bien

que la cadence parfaite, si l'unisson s'y fût trouvé de même.

Quoique le principe de l'harmonie soit naturel, comme il ne s'offre au sens que sous l'apparence de l'unisson, le sentiment qui le développe est acquis & factice, comme la plupart de ceux qu'on attribue à la nature, & c'est sur-tout en cette partie de la Musique qu'il y a, comme dit très-bien M. d'Alembert, un art d'entendre comme un art d'exécuter. J'avoue que ces observations, quoique justes, rendent à Paris les expériences difficiles, car les oreilles ne s'y préviennent gueres moins vîte que les esprits : mais c'est un inconvénient inséparable des grandes villes, qu'il y faut toujours chercher la nature au loin.

Un autre exemple dont M. Rameau *attend tout*, & qui me semble à moi ne prouver rien, c'est l'intervalle des deux notes *ut fa* dièse, sous lequel, appliquant différentes Basses qui marquent différentes transitions harmoniques, il prétend montrer par les diverses affections qui en naissent, que la force de ces affections dépend de l'harmonie & non du chant,

Comment M. Rameau a-t-il pu ſe laiſſer abuſer par ſes yeux , par ſes préjugés, au point de prendre tous ces divers paſſages pour un même chant, parce que c'eſt le même intervalle apparent, ſans ſonger qu'un intervalle ne doit être cenſé le même, & ſur-tout en mélodie, qu'autant qu'il a le même rapport au mode; ce qui n'a lieu dans aucun des paſſages qu'il cite. Ce ſont bien ſur le clavier les mêmes touches, & voilà ce qui trompe M. Rameau, mais ce ſont réellement autant de mélodies différentes ; car non-ſeulement elles ſe préſentent toutes à l'oreille ſous des idées diverſes, mais même leurs intervalles exacts different preſque tous les uns des autres. Quel eſt le Muſicien qui dira qu'un triton & une fauſſe quinte, une ſeptieme diminuée & une ſixte majeure, une tierce mineure & une ſeconde ſuperflue forment la même mélodie, parce que les intervalles qui les donnent ſont les mêmes ſur le clavier ? Comme ſi l'oreille n'apprécioit pas toujours les intervalles ſelon leur juſteſſe dans le mode, & ne corrigeoit pas les erreurs du tempérament ſur les rapports de la modula-

tion ! Quoique la Baſſe détermine quelquefois avec plus de promptitude & d'énergie les changemens de ton, ces changemens ne laiſſeroient pourtant pas de ſe faire ſans elle, & je n'ai jamais prétendu que l'accompagnement fût inutile à la mélodie, mais ſeulement qu'il lui devoit être ſubordonné. Quand tous ces paſſages de l'*ut* au *fa* dièſe ſeroient exactement le même intervalle, employés dans leurs différentes places, ils n'en ſeroient pas moins autant de chants différens, étant pris ou ſuppoſés ſur différentes cordes du mode, & compoſés de plus ou moins de degrés. Leur variété ne vient donc pas de l'harmonie, mais ſeulement de la modulation qui appartient inconteſtablement à la mélodie.

Nous ne parlons ici que de deux notes d'une durée indéterminée ; mais deux notes d'une durée indéterminée ne ſuffiſent pas pour conſtituer un chant, puiſqu'elles ne marquent ni mode ni phraſe, ni commencement ni fin. Qui eſt-ce qui peut imaginer un chant dépourvu de tout cela ? A quoi penſe M. Rameau, de nous donner pour des acceſſoires de la mélo-

die, la mesure, la différence du haut ou du bas, du doux ou du fort, du vîte & du lent; tandis que toutes ces choses ne sont que la mélodie elle-même, & que si on les en séparoit, elle n'existeroit plus. La mélodie est un langage comme la parole; tout chant qui ne dit rien n'est rien, & celui-là seul peut dépendre de l'harmonie. Les sons aigus ou graves représentent les accens semblables dans le discours, les breves & les longues, les quantités semblables dans la prosodie, la mesure égale & constante, le rhythme & les pieds des vers, les doux & les forts, la voix remisse ou véhémente de l'orateur. Y a-t-il un homme au monde assez froid, assez dépourvu de sentiment pour dire ou lire des choses passionnées, sans jamais adoucir ni renforcer la voix? M. Rameau, pour comparer la mélodie à l'harmonie, commence par dépouiller la premiere de tout ce qui lui étant propre, ne peut convenir à l'autre: il ne considere pas la mélodie comme un chant, mais comme un remplissage; il dit que ce remplissage naît de l'harmonie, & il a raison.

Qu'eſt-ce qu'une ſuite de ſons indéterminés, quant à la durée ? Des ſons iſolés & dépourvus de tout effet commun qu'on entend, qu'on ſaiſit ſéparément les uns des autres, & qui, bien qu'engendrés par une ſucceſſion harmonique, n'offrent aucun enſemble à l'oreille, & attendent, pour former une phraſe & dire quelque choſe, la liaiſon que la meſure leur donne. Qu'on préſente au Muſicien une ſuite de notes de valeur indéterminée, il en va faire cinquante mélodies entiérement différentes, ſeulement par les diverſes manieres de les ſcander, d'en combiner & varier les mouvemens ; preuve invincible que c'eſt à la meſure qu'il appartient de fixer toute mélodie. Que ſi la diverſité d'harmonie qu'on peut donner à ces ſuites, varie auſſi leurs effets, c'eſt qu'elle en fait réellement encore autant de mélodies différentes, en donnant aux mêmes intervalles, divers emplacemens dans l'échelle du mode ; ce qui, comme je l'ai déjà dit, change entiérement les rapports des ſons & le ſens des phraſes.

La raiſon pourquoi les anciens n'avoient

point de Musique purement instrumentale, c'est qu'ils n'avoient pas l'idée d'un chant sans mesure, ni d'une autre mesure que celle de la Poésie; & la raison pourquoi les Vers se chantoient toujours & jamais la Prose, c'est que la Prose n'avoit que la partie du chant qui dépend de l'intonation, au lieu que les vers avoient encore l'autre partie constitutive de la mélodie, savoir le rhythme.

Jamais personne, pas même M. Rameau, n'a divisé la Musique en mélodie, harmonie & mesure, mais en harmonie & mélodie; après quoi l'une & l'autre se considere par les sons & par les tems.

M. Rameau prétend que tout le charme, toute l'énergie de la Musique est dans l'harmonie, que la mélodie n'y a qu'une part surbordonnée & ne donne à l'oreille qu'un léger & stérile agrément. Il faut l'entendre raisonner lui-même. Ses preuves perdroient trop à être rendues par un autre que lui.

Tout chœur de Musique, dit-il, *qui est lent, & dont la succession harmonique est bonne, plaît toujours sans le secours d'aucun dessein, ni d'une mélodie qui puisse as-*

fecter d'elle-même ; & ce plaiſir eſt tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un chant agréable ou ſimplement vif & gai. (Ce parallele d'un chœur lent & d'un air vif & gai me paroît aſſez plaiſant). *L'un ſe rapporte directement à l'ame*, (notez bien que c'eſt le grand chœur à quatre parties.) *L'autre ne paſſe pas le canal de l'oreille.* (C'eſt le chant, ſelon M. Rameau.) *J'en appelle encore à l'Amour triomphe, déjà cité plus d'une fois.* (Cela eſt vrai.) *Que l'on compare le plaiſir qu'on éprouve à celui que cauſe un air, ſoit vocal, ſoit inſtrumental.* J'y conſens. Qu'on me laiſſe choiſir la voix & l'air, ſans me reſtreindre au ſeul mouvement vif & gai, car cela n'eſt pas juſte ; & que M. Rameau vienne de ſon côté avec ſon chœur *l'Amour triomphe* & tout ce terrible appareil d'inſtrumens & de voix, il aura beau ſe choiſir des juges qu'on n'affecte qu'à force de bruit & qui ſont plus touchés d'un tambour que du roſſignol, ils ſeront hommes enfin. Je n'en veux pas davantage pour leur faire ſentir que les ſons les plus capables d'affecter l'ame ne ſont point ceux d'un chœur de Muſique.

L'harmonie eſt une cauſe purement phyſique ; l'impreſſion qu'elle produit reſte dans le même ordre ; des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement paſſager & ſtérile ; ils donneroient plutôt des vapeurs que des paſſions. Le plaiſir qu'on prend à entendre un chœur lent, dépourvu de mélodie, eſt purement de ſenſation, & tourneroit bientôt à l'ennui, ſi l'on n'avoit ſoin de faire ce chœur très-court, ſur-tout lorſqu'on y met toutes les voix dans leur *Medium.* Mais ſi les voix ſont remiſſes & baſſes, il peut affecter l'ame ſans le ſecours de l'harmonie ; car une voix remiſſe & lente eſt une expreſſion naturelle de triſteſſe ; un chœur à l'uniſſon pourroit faire le même effet.

Les plus beaux accords, ainſi que les plus belles couleurs, peuvent porter aux ſens une impreſſion agréable, & rien de plus. Mais les accens de la voix paſſent juſqu'à l'ame ; car ils ſont l'expreſſion naturelle des paſſions, & en les peignant, ils les excitent. C'eſt par eux que la Muſique devient oratoire, éloquente, imitative, ils en forment le langage ; c'eſt

par eux qu'elle peint à l'imagination les objets, qu'elle porte au cœur les sentimens. La mélodie est dans la Musique ce qu'est le dessein dans la Peinture, l'harmonie n'y fait que l'effet des couleurs. C'est par le chant, non par les accords que les sons ont de l'expression, du feu, de la vie ; c'est le chant seul qui leur donne les effets moraux qui font toute l'énergie de la Musique. En un mot, le seul physique de l'Art se réduit à bien peu de chose, & l'harmonie ne passe pas au-delà.

Que s'il y a quelques mouvemens de l'ame qui semblent excités par la seule harmonie, comme l'ardeur des soldats par les instrumens militaires, c'est que tout grand bruit, tout bruit éclatant peut être bon pour cela ; parce qu'il n'est question que d'une certaine agitation qui se transmet de l'oreille au cerveau, & que l'imagination, ébranlée ainsi, fait le reste. Encore cet effet dépend-il moins de l'harmonie que du rhythme ou de la mesure, qui est une des parties constitutives de la mélodie, comme je l'ai fait voir ci-dessus.

Je ne ſuivrai point M. Rameau dans les exemples qu'il tire de ſes Ouvrages pour illuſtrer ſon principe. J'avoue qu'il ne lui eſt pas difficile de montrer, par cette voie, l'infériorité de la mélodie ; mais j'ai parlé de la Muſique, & non de ſa Muſique. Sans vouloir démentir les éloges qu'il ſe donne, je puis n'être pas de ſon avis ſur tel ou tel morceau ; & tous ces jugemens particuliers, pour ou contre, ne ſont pas d'un grand avantage au progrès de l'Art.

Après avoir établi comme on a vu, le fait, vrai par rapport à nous, mais très-faux, généralement parlant, que l'harmonie engendre la mélodie, M. Rameau finit ſa diſſertation dans ces termes : *Ainſi, toute Muſique étant compriſe dans l'harmonie, on en doit conclure que ce n'eſt qu'à cette ſeule harmonie qu'on doit comparer quelque ſcience que ce ſoit*, pag. 64. J'avoue que je ne vois rien à répondre à cette merveilleuſe concluſion.

Le ſecond principe avancé par M. Rameau, & duquel il me reſte à parler, eſt que *l'harmonie repréſente le corps ſonore*. Il me reproche de n'avoir pas ajouté

cette idée dans la définition de l'accompagnement. Il eſt à croire que ſi je l'y euſſe ajoutée, il me l'eût reproché davantage, ou du moins avec plus de raiſon. Ce n'eſt pas ſans répugnance que j'entre dans l'examen de cette addition qu'il exige : car, quoique le principe que je viens d'examiner, ne ſoit pas en lui-même plus vrai que celui-ci, l'on doit beaucoup l'en diſtinguer, en ce que ſi c'eſt une erreur, c'eſt au moins l'erreur d'un grand Muſicien qui s'égare à force de ſcience. Mais ici je ne vois que des mots vides de ſens, & je ne puis pas même ſuppoſer de la bonne foi dans l'Auteur qui les oſe donner au Public, comme un principe de l'Art qu'il profeſſe.

L'harmonie repréſente le corps ſonore! Ce mot de *corps ſonore* a un certain éclat ſcientifique, il annonce un Phyſicien dans celui qui l'emploie; mais en Muſique que ſignifie-t-il ? Le Muſicien ne conſidere pas le corps ſonore en lui-même, il ne le conſidere qu'en action. Or, qu'eſt-ce que le corps ſonore en action ? c'eſt le ſon : l'harmonie repréſente donc le ſon. Mais l'harmonie accompagne le ſon. Le ſon

n'a donc pas besoin qu'on le représente, puisqu'il est là. Si ce galimathias paroît risible, ce n'est pas ma faute assurément.

Mais ce n'est peut-être pas le son mélodieux que l'harmonie représente, c'est la collection des sons harmoniques qui l'accompagnent : mais ces sons ne sont que l'harmonie elle-même ; l'harmonie représente donc l'harmonie, & l'accompagnement, l'accompagnement.

Si l'harmonie ne représente ni le son mélodieux, ni ses harmoniques, que représente-t-elle donc ? Le son fondamental & ses harmoniques, dans lesquels est compris le son mélodieux. Le son fondamental & ses harmoniques sont donc ce que M. Rameau appelle le corps sonore. Soit; mais voyons.

Si l'harmonie doit représenter le corps sonore, la Basse ne doit jamais contenir que des sons fondamentaux ; car, à chaque renversement, le corps sonore ne rend point sur la Basse l'harmonie renversée du son fondamental, mais l'harmonie directe du son renversé qui est à la Basse, & qui, dans le corps sonore, devient ainsi fondamentale. Que M. Rameau prenne la peine

de répondre à cette ſeule objection, mais qu'il y réponde clairement, & je lui donne gain de cauſe.

Jamais le ſon fondamental ni ſes harmoniques, pris pour le corps ſonore, ne donnent d'accord mineur; jamais ils ne donnent la diſſonance; je parle dans le ſyſtême de M. Rameau. L'harmonie & l'accompagnement ſont pleins de tout cela, principalement dans ſa pratique : donc l'harmonie & l'accompagnement ne peuvent repréſenter le corps ſonore.

Il faut qu'il y ait une différence inconcevable entre la maniere de raiſonner de cet Auteur & la mienne; car voici les premieres conſéquences que ſon principe, admis par ſuppoſition, me ſuggere.

Si l'accompagnement repréſente le corps ſonore, il ne doit rendre que les ſons rendus par le corps ſonore. Or, ces ſons ne forment que des accords parfaits. Pourquoi donc hériſſer l'accompagnement de diſſonances?

Selon M. Rameau, les ſons concomitans rendus par le corps ſonore, ſe bornent à deux; ſavoir la tierce-majeure & la quinte. Si l'accompagnement repréſente

le corps ſonore, il faut donc le ſimplifier.

L'inſtrument dont on accompagne, eſt un corps ſonore lui-même, dont chaque ſon eſt toujours accompagné de ſes harmoniques naturels. Si donc l'accompagnement repréſente le corps ſonore, on ne doit frapper que des uniſſons; car les harmoniques des harmoniques ne ſe trouvent point dans le corps ſonore. En vérité, ſi ce principe que je combats m'étoit venu, & que je l'euſſe trouvé ſolide, je m'en ſerois ſervi contre le ſyſtême de M. Rameau, & je l'aurois cru renverſé.

Mais donnons, s'il ſe peut, de la préciſion à ſes idées; nous pourrons mieux en ſentir la juſteſſe ou la fauſſeté.

Pour concevoir ſon principe, il faut entendre que le corps ſonore eſt repréſenté par la Baſſe & ſon accompagnement, de façon que la Baſſe-fondamentale repréſente le ſon générateur, & l'accompagnement ſes productions harmoniques. Or, comme les ſons harmoniques ſont produits par la Baſſe-fondamentale, la Baſſe-fondamentale, à ſon tour, eſt

produite par le concours des ſons harmoniques : ceci n'eſt pas un principe de ſyſtême, c'eſt un fait d'expérience, connu dans l'Italie depuis long-tems.

Il ne s'agit donc plus que de voir quelles conditions ſont requiſes dans l'accompagnement, pour repréſenter exactement les productions harmoniques du corps ſonore, & fournir par leur concours, la Baſſe-fondamentale qui leur convient.

Il eſt évident que la premiere & la plus eſſentielle de ces conditions eſt de produire, à chaque accord, un ſon fondamental unique ; car, ſi vous produiſez deux ſons fondamentaux, vous repréſentez deux corps ſonores au lieu d'un, & vous avez duplicité d'harmonie, comme il a déjà été obſervé par M. Serre.

Or, l'accord parfait, tierce-majeure, eſt le ſeul qui ne donne qu'un ſon fondamental; tout autre accord le multiplie : ceci n'a beſoin de démonſtration pour aucun Théoricien, & je me contenterai d'un exemple ſi ſimple, que ſans figure ni note, il puiſſe être entendu des Lecteurs les moins verſés en Muſique, pour-

vu que les termes leur en ſoient connus.

Dans l'expérience dont je viens de parler, on trouve que la tierce-majeure produit pour ſon fondamental, l'oćtave du ſon grave, & que la tierce-mineure produit la dixieme majeure, c'eſt-à-dire, que cette tierce-majeure *ut mi* vous donnera l'oćtave de l'*ut* pour ſon fondamental, & que cette tierce-mineure *mi ſol*, vous donnera encore le même *ut* pour ſon fondamental. Ainſi, tout cet accord entier *ut mi ſol* ne vous donne qu'un ſon fondamental; car la quinte *ut ſol* qui donne l'uniſſon de ſa note grave, peut être cenſée en donner l'oćtave, ou bien en deſcendant ce *ſol* à ſon oćtave, l'accord eſt un à la derniere rigueur; car le ſon fondamental de la ſixte-majeure *ſol mi* eſt à la quinte du grave, & le ſon fondamental de la quarte *ſol ut* eſt encore à la quinte du grave. De cette maniere, l'harmonie eſt bien ordonnée & repréſente exaćtement le corps ſonore : mais au lieu de diviſer harmoniquement la quinte, en mettant la tierce-majeure au grave, & la mineure à l'aigu, tranſpoſons cet ordre en la diviſant arith-

métiquement, nous aurons cet accord parfait tierce-mineure, *ut mi* bémol *sol*, & prenant d'autres notes pour plus de commodité, cet accord semblable *la ut mi*.

Alors on trouve la dixieme *fa* pour son fondamental de la tierce-mineure *la ut*, & l'octave *ut* pour son fondamental de la tierce-majeure *ut mi*. On ne sauroit donc frapper cet accord complet, sans produire à la fois deux sons fondamentaux. Il y a pis encore, c'est qu'aucun de ces deux sons fondamentaux n'étant le vrai fondement de l'accord & du mode, il nous faut une troisieme Basse *la* qui donne ce fondement. Alors il est manifeste que l'accompagnement ne peut représenter le corps sonore, qu'en prenant seulement les notes deux à deux; auquel cas on aura *la* pour Basse engendrée sous la quinte *la mi*, *fa* sous la tierce-mineure *la ut*, & *ut* sous la tierce-majeure *ut mi*. Si-tôt donc que vous ajouterez un troisieme son, ou vous ferez un accord parfait majeur, ou vous aurez deux sons fondamentaux & par conséquent la représentation du corps sonore disparoîtra.

Ce que je dis ici de l'accord parfait mineur, doit s'entendre à plus forte raison de tout accord diſſonant complet, où les ſons fondamentaux ſe multiplient par la compoſition de l'accord, & l'on ne doit pas oublier que tout cela n'eſt déduit que du principe même de M. Rameau, adopté par ſuppoſition. Si l'accompagnement devoit repréſenter le corps ſonore, combien donc n'y devroit-on pas être circonſpect dans le choix des ſons & des diſſonances, quoique régulieres & bien ſauvées? Voilà la premiere conſéquence qu'il faudroit tirer de ce principe ſuppoſé vrai. La raiſon, l'oreille, l'expérience, la pratique de tous les peuples qui ont le plus de juſteſſe & de ſenſibilité dans l'organe, tout ſuggéroit cette conſéquence à M. Rameau. Il en tire pourtant une toute contraire; &, pour l'établir, il réclame les droits de la nature, mots qu'en qualité d'Artiſte il ne devroit jamais prononcer.

Il me fait un grand crime d'avoir dit qu'il falloit retrancher quelquefois des ſons dans l'accompagnement, & un bien plus grand encore d'avoir compté la

quinte parmi ces ſons qu'il falloit retrancher dans l'occaſion. *La quinte*, dit-il, *qui eſt l'arc-boutant de l'harmonie, & qu'on doit par conſéquent préférer par-tout où elle doit être employée.* A la bonne heure, qu'on la préfere quand elle doit être employée : mais cela ne prouve pas qu'elle doive toujours l'être : au contraire ; c'eſt juſtement parce qu'elle eſt trop harmonieuſe & ſonore qu'il la faut ſouvent retrancher, ſur-tout dans les accords trop éloignés des cordes principales, de peur que l'idée du ton ne s'éloigne & ne s'éteigne, de peur que l'oreille incertaine ne partage ſon attention entre les deux ſons qui forment la quinte, ou ne la donne préciſément à celui qui eſt étranger à la mélodie, & qu'on doit le moins écouter. L'ellipſe n'a pas moins d'uſage dans l'harmonie que dans la grammaire ; il ne s'agit pas toujours de tout dire, mais de ſe faire entendre ſuffiſamment. Celui qui, dans un accompagnement écrit voudroit ſonner la quinte dans chaque accord où elle entre, feroit une harmonie inſupportable, & M. Rameau lui-même s'eſt bien gardé d'en uſer ainſi.

Pour revenir au Clavecin, j'interpelle tout homme dont une habitude invétérée n'a pas corrompu les organes; qu'il écoute, s'il peut, l'étrange & barbare accompagnement prefcrit par M. Rameau, qu'il le compare avec l'accompagnement fimple & harmonieux des Italiens, & s'il refufe de juger par la raifon, qu'il juge au moins par le fentiment entre eux & lui. Comment un homme de goût a-t-il pu jamais imaginer qu'il fallût remplir tous les accords pour repréfenter le corps fonore, qu'il fallût employer toutes les diffonances qu'on peut employer? Comment a-t-il pu faire un crime à Correlli de n'avoir pas chiffré toutes celles qui pouvoient entrer dans fon accompagnement? Comment la plume ne lui tomboit-elle pas des mains à chaque faute qu'il reprochoit à ce grand harmonifte de n'avoir pas faite? Comment n'a-t-il pas fenti que la confufion n'a jamais rien produit d'agréable, qu'une harmonie trop chargée eft la mort de toute expreffion, & que c'eft par cette raifon que toute la Mufique, fortie de fon école, n'eft que du bruit fans effet? Comment

ne

ne se reproche-t-il pas à lui-même d'avoir fait hérisser les Basses Françoises de ces forêts de chiffres, qui font mal aux oreilles seulement à les voir ? Comment la force des beaux chants qu'on trouve quelquefois dans sa Musique, n'a-t-elle pas désarmé sa main paternelle, quand il les gâtoit sur son Clavecin ?

Son systême ne me paroît gueres mieux fondé dans les principes de théorie, que dans ceux de pratique. Toute sa génération harmonique se borne à des progressions d'accords parfaits majeurs ; on n'y comprend plus rien, si-tôt qu'il s'agit du mode mineur & de la dissonance ; & les vertus des nombres de Pythagore ne sont pas plus ténébreuses que les propriétés physiques qu'il prétend donner à de simples rapports.

M. Rameau dit que la résonnance d'une corde sonore met en mouvement une autre corde sonore triple ou quintuple de la premiere, & la fait frémir sensiblement dans sa totalité, quoi qu'elle ne résonne point. Voilà le fait sur lequel il établit les calculs qui lui servent à la pro-

duction de la diſſonance & du mode mi-neur. Examinons.

Qu'une corde vibrante, ſe diviſant en ſes aliquotes, les faſſe vibrer & réſonner chacune en particulier, de ſorte que les vibrations plus fortes de la corde en produiſent de plus foibles dans ſes parties, ce phénomene ſe conçoit & n'a rien de contradictoire. Mais qu'une aliquote puiſſe émouvoir ſon tout, en lui donnant des vibrations plus lentes, & conſéquemment plus fortes; (*) qu'une force quelconque en produiſe une autre triple & une autre quintuple d'elle-même, c'eſt ce que l'obſervation dément, & que la raiſon ne peut admettre. Si l'expérience de M. Rameau eſt vraie il faut néceſſairement que celle de M. Sauveur ſoit fauſſe. Car, ſi une corde réſonnante fait vibrer ſon triple & ſon quintuple, il s'enſuit que les nœuds de M. Sauveur ne pouvoient exiſter, que ſur la réſonnance d'une partie, la corde entiere ne pouvoit

(*) Ce qui rend les vibrations plus lentes, c'eſt, ou plus de matiere à mouvoir dans la corde, ou ſon plus grand écart de la ligne de repos.

frémir, que les papiers blancs & rouges devoient également tomber, & qu'il faut rejetter ſur ce fait, le témoignage de toute l'Académie.

Que M. Rameau prenne la peine de nous expliquer ce que c'eſt qu'une corde ſonore qui vibre & ne réſonne pas. Voici certainement une nouvelle phyſique. Ce ne ſont donc plus les vibrations du corps ſonore qui produiſent le ſon, & nous n'avons qu'à chercher une autre cauſe.

Au reſte, je n'accuſe point ici M. Rameau de mauvaiſe foi; je conjecture même comment il a pu ſe tromper. Premiérement, dans une expérience fine & délicate, un homme à ſyſtême voit ſouvent ce qu'il a envie de voir. De plus, la grande corde ſe diviſant en parties égales entr'elles & à la petite, on a vu frémir à la fois toutes ſes parties, & l'on a pris cela pour le frémiſſement de la corde entiere: on n'a point entendu de ſon; cela eſt encore fort naturel. Au lieu du ſon de la corde entiere qu'on attendoit, on n'a eu que l'uniſſon de la plus petite partie, & on ne l'a pas diſtingué. Le

fait important, dont il falloit s'assurer & dont dépendoit tout le reste, étoit qu'il n'existoit point de nœuds immobiles ; & que, tandis qu'on n'entendoit que le son d'une partie, on voyoit frémir la corde dans la totalité ; ce qui est faux.

Quand cette expérience seroit vraie, les origines qu'en déduit M. Rameau ne seroient pas plus réelles : car l'harmonie ne consiste pas dans les rapports de vibrations, mais dans le concours des sons qui en résultent ; & si ces sons sont nuls, comment toutes les proportions du monde leur donneroient-elles une existence qu'ils n'ont pas ?

Il est tems de m'arrêter. Voilà jusqu'où l'examen des erreurs de M. Rameau peut importer à la science harmonique. Le reste n'intéresse ni les Lecteurs, ni moi-même. Armé par le droit d'une juste défense, j'avois à combattre deux principes de cet Auteur, dont l'un a produit toute la mauvaise Musique dont son école inonde le Public depuis nombre d'années ; l'autre le mauvais accompagnement qu'on apprend par sa méthode. J'avois à montrer que son

ſyſtême harmonique eſt inſuffiſant, mal prouvé, fondé ſur une fauſſe expérience. J'ai cru ces recherches intéreſſantes. J'ai dit mes raiſons, M. Rameau a dit ou dira les ſiennes; le Public nous jugera. Si je finis ſi-tôt cet écrit, ce n'eſt pas que la matiere me manque; mais j'en ai dit aſſez pour l'utilité de l'Art & pour l'honneur de la vérité; je ne crois pas avoir à défendre le mien contre les outrages de M. Rameau. Tant qu'il m'attaque en Artiſte, je me fais un devoir de lui répondre, & diſcute avec lui volontiers les points conteſtés. Si-tôt que l'homme ſe montre & m'attaque perſonnellement, je n'ai plus rien à lui dire; & ne vois en lui que le Muſicien.

LETTRE
A M. BURNEY
SUR
LA MUSIQUE,

Avec Fragmens d'Observations sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Gluck.

AVERTISSEMENT
DES ÉDITEURS.

Les Pieces suivantes ne sont que des Fragmens d'un Ouvrage que M. Rousseau n'acheva point. Il donna son Manuscrit, presque indéchiffrable, à M. Prévost de l'Académie Royale des Sciences & Belles-Lettres de Berlin, qui a bien voulu nous le remettre. Il y a joint la Copie qu'il en fit lui-même sous les yeux de M. Rousseau, qui la corrigea de sa main, & distribua ces Fragmens dans l'ordre où nous les donnons. M. Prévost, connu du Public par une excellente Traduction de l'Oreste d'Euripide, a suppléé, dans les Observations sur l'Alceste, quelques passages dont le sens étoit resté suspendu, & qui ne sembloit point se lier avec le reste du Discours; nous avons fait écrire ces passages en Italiques, sans cette précaution, il auroit été difficile de les distinguer du texte de M. Rousseau.

LETTRE

DE

J. J. ROUSSEAU

A. M. LE DOCTEUR

BURNEY,

Auteur de l'Hiſtoire générale de la Muſique.

VOUS m'avez fait ſucceſſivement, Monſieur, pluſieurs cadeaux précieux de vos écrits, chacun deſquels méritoit bien un remercîment exprès. La preſque abſolue impoſſibilité d'écrire m'a juſqu'ici empêché de remplir ce devoir; mais le premier volume de votre hiſtoire générale de la Muſique, en ranimant en moi un reſte de zele pour un Art auquel le vôtre vous a fait employer tant de travaux, de tems, de voyages & de dépenſes, m'excite à vous en marquer ma reconnoiſſance en m'entretenant quelque

tems avec vous du ſujet favori de vos recherches, qui doit immortaliſer votre nom chez les vrais amateurs de ce bel Art.

Si j'avois eu le bonheur d'en conférer avec vous un peu à loiſir, tandis qu'il me reſtoit quelques idées encore fraîches, j'aurois pu tirer des vôtres bien des inſtructions, dont le Public pourra profiter, mais qui ſeront perdues pour moi, déſormais privé de mémoire & hors d'état de rien lire. Mais je puis du moins conſigner ici ſommairement quelques-uns des points ſur leſquels j'aurois deſiré vous conſulter, afin que les Artiſtes ne ſoient pas privés des éclairciſſemens qu'ils leur vaudront de votre part, & laiſſant bavarder ſur la Muſique en belles phraſes, ceux qui, ſans en ſavoir faire, ne laiſſent pas d'étonner le Public de leurs ſavantes ſpéculations; je me bornerai à ce qui tient plus immédiatement à la pratique, qui ne donne pas une priſe ſi commode aux oracles des beaux eſprits, mais dont l'étude eſt ſeule utile aux véritables progrès de l'Art.

1°. Vous vous en êtes trop occupé,

Monſieur, pour n'avoir pas ſouvent remarqué combien notre maniere d'écrire la Muſique eſt confuſe, embrouillée, & ſouvent équivoque; ce qui eſt une des cauſes qui rendent ſon étude ſi longue & ſi difficile. Frappé de ces inconvéniens, j'avois imaginé, il y a une quarantaine d'années, une maniere de l'écrire par chiffres, moins volumineuſe, plus ſimple, &, ſelon moi, beaucoup plus claire. J'en lus le projet en 1742, à l'Académie des Sciences, & je le propoſai l'année ſuivante au Public, dans une brochure que j'ai l'honneur de vous envoyer. Si vous prenez la peine de la parcourir, vous y verrez à quel point j'ai réduit le nombre & ſimplifié l'expreſſion des ſignes. Comme il n'y a dans l'échelle que ſept notes diatoniques, je n'ai non plus que ſept caracteres pour les exprimer. Toutes les autres, qui n'en ſont que les repliques, s'y préſentent à leur degré, mais toujours ſous le ſigne primitif; les intervalles majeurs, mineurs, ſuperflus & diminués ne s'y confondent jamais de poſition, comme dans la Muſique ordinaire, mais chacun a ſon caractere inhérent &

propre qui, ſans égard à la poſition ni à la clef, ſe préſente au premier coup-d'œil; je proſcris le bécarre comme inutile, je n'ai jamais ni bémol ni dièſe à la clef; enfin, les accords, l'harmonie & l'enchaînement des modulations s'y montrent dans une partition, avec une clarté qui ne laiſſe rien échapper à l'œil; de ſorte que la ſucceſſion en eſt auſſi claire aux regards du Lecteur, que dans l'eſprit du Compoſiteur même.

Mais la partie la plus neuve & la plus utile de ce ſyſtême, & celle cependant qu'on a le moins remarquée, eſt celle qui ſe rapporte aux valeurs des notes & à l'expreſſion de la durée & des quantités dans le tems. C'eſt la grande ſimplicité de cette partie qui l'a empêché de faire ſenſation. Je n'ai point de figures particulieres pour les rondes, blanches, noires, croches, doubles-croches, &c. tout cela, ramené par la poſition ſeule à des aliquotes égales, préſente à l'œil les diviſions de la meſure & des tems, ſans preſque avoir beſoin, pour cela, de ſignes propres. Le zéro ſeul ſuffit pour exprimer un ſilence quelconque; le point, après une note ou un zéro, marque tous

les prolongemens poſſibles d'un ſilence ou d'un ſon. Il peut repréſenter toutes ſortes de valeurs ; ainſi, les pauſes, demi-pauſes, ſoupirs, demi-ſoupirs, quarts-de-ſoupirs, &c. ſont proſcrits ainſi que les diverſes figures de notes. J'ai pris en tout le contre-pied de la note ordinaire ; elle repréſente les valeurs par des figures, & les intervalles par des poſitions ; moi, j'exprime les valeurs par la poſition ſeule, & les intervalles par des chiffres, &c.

Cette maniere de noter n'a point été adoptée, comment auroit-elle pu l'être ? elle étoit nouvelle & c'étoit moi qui la propoſois ? Mais ſes défauts, que j'ai remarqué le premier, n'empêchent pas qu'elle n'ait de grands avantages ſur l'autre, ſur-tout pour la pratique de la compoſition, pour enſeigner la Muſique à ceux qui ne la ſavent pas, & pour noter commodément, en petit volume, les airs qu'on entend & qu'on peut deſirer de retenir. Je l'ai donc conſervée pour mon uſage, je l'ai perfectionnée en la pratiquant, & je l'emploie ſur-tout à noter la Baſſe ſous un chant quelconque, parce que cette Baſſe, écrite ainſi par une li-

gne de chiffres, m'épargne une portée, double mon eſpace, & fait que je ſuis obligé de tourner la moitié moins ſouvent.

2°. En perfectionnant cette maniere de noter, j'en ai trouvé une autre avec laquelle je l'ai combinée, & dont j'ai maintenant à vous rendre compte.

Dans les exemples que vous avez donnés du chant des Juifs, vous les avez, avec raiſon, notés de droite à gauche. Cette direction des lignes eſt la plus ancienne, & elle eſt reſtée dans l'écriture orientale. Les Grecs eux-mêmes la ſuivirent d'abord ; enſuite ils imaginerent d'écrire les lignes en ſillons, c'eſt-à-dire, alternativement de droite à gauche, & de gauche à droite. Enfin, la difficulté de lire & d'écrire, dans les deux ſens, leur fit abandonner tout-à-fait l'ancienne direction, & ils écrivirent, comme nous faiſons aujourd'hui, uniquement de gauche à droite, revenant toujours à la gauche pour recommencer chaque ligne.

Cette marche a un inconvénient dans le ſaut que l'œil eſt forcé de faire de la fin de chaque ligne au commencement de la ſuivante, & du bas de chaque page

au haut de celle qui ſuit. Cet inconvénient, que l'habitude nous rend inſenſible dans la lecture, ſe fait mieux ſentir en liſant la Muſique, où les lignes étant plus longues, l'œil a un plus grand ſaut à faire, & où la rapidité de ce ſaut fatigue à la longue, ſur-tout dans les mouvemens vîtes; en ſorte qu'il arrive quelquefois dans un Concerto, que le Symphoniſte ſe trompe de portée, & que l'exécution eſt arrêtée.

J'ai penſé qu'on pourroit remédier à cet inconvénient & rendre la Muſique plus commode, & moins fatigante à lire, en renouvellant pour elle la méthode d'écrire par ſillons, pratiquée par les anciens Grecs, & cela d'autant plus heureuſement que cette méthode n'a pas pour la Muſique, lamême difficulté que pour l'écriture; car la note eſt également facile à lire dans les deux ſens, & l'on n'a pas plus de peine, par exemple, à lire le Plain-chant des Juifs, comme vous l'avez noté; que s'il étoit noté de gauche à droite comme le nôtre. C'eſt un fait d'expérience que chacun peut vérifier ſur le champ, que qui chante à livre

ouvert de gauche à droite, chantera de même à livre ouvert de droite à gauche ſans s'y être aucunement préparé. Ainſi point d'embarras pour la pratique.

Pour m'aſſurer de cette méthode par l'expérience, prévoir toutes les objections & lever toutes les difficultés, j'ai écrit de cette maniere beaucoup de Muſique tant vocale qu'inſtrumentale, tant en parties ſéparées qu'en partition, m'attachant toujours à cette conſtante regle, de diſpoſer tellement la ſucceſſion des lignes & des pages, que l'œil n'eût jamais de ſaut à faire, ni de droite à gauche, ni de bas en haut, mais qu'il recommençât toujours la ligne ou la page ſuivante, même en tournant, du lieu même où finit la précédente, ce qui fait procéder alternativement la moitié de mes pages de bas en haut, comme la moitié de mes lignes de gauche à droite.

Je ne parlerai point des avantages de cette maniere d'écrire la Muſique, il ſuffit d'exécuter une Sonate notée de cette façon pour les ſentir. A l'égard des objections, je n'en ai pu trouver qu'une ſeule, & ſeulement pour la Muſique vocale; c'eſt

c'eſt la difficulté de lire les paroles écrites à rebours, difficulté qui revient de deux en deux lignes, & j'avoue que je ne vois nul autre moyen de la vaincre, que de s'exercer quelques jours à lire & écrire de cette façon, comme font les Imprimeurs, habitude qui ſe contracte très-promptement. Mais quand on ne voudroit pas vaincre ce léger obſtacle pour les parties de chant, les avantages reſteroient toujours tous entiers ſans aucun inconvénient pour les parties inſtrumentales & pour toute eſpece de ſymphonies; & certainement dans l'exécution d'une Sonate ou d'un Concerto, ces avantages ſauveront toujours beaucoup de fatigue aux concertans & ſur-tout à l'inſtrument principal.

3°. Les deux façons de noter dont je viens de vous parler, ayant chacune ſes avantages, j'ai imaginé de les réunir dans une note combinée des deux, afin ſur-tout d'épargner de la place & d'avoir à tourner moins ſouvent. Pour cela je note en Muſique ordinaire, mais à la Grecque, c'eſt-à-dire, en ſillons les parties chantantes & obligées, & quant à la Baſſe qui

procede ordinairement par notes plus ſimples & moins figurées, je la note de même en ſillons, mais par chiffres dans les entrelignes qui ſéparent les portées. De cette maniere chaque accolade a une portée de moins, qui eſt celle de la Baſſe, & comme cette Baſſe eſt écrite à la place où l'on met ordinairement les paroles, j'écris ces paroles au-deſſus du chant, au lieu de les mettre au-deſſous, ce qui eſt indifférent en ſoi, & empêche que les chiffres de la Baſſe ne ſe confondent avec l'écriture. Quand il n'y a que deux parties, cette maniere de noter épargne la moitié de la place.

4°. Si j'avois été à portée de conférer avec vous avant la publication de votre premier volume, où vous donnez l'hiſtoire de la Muſique ancienne, je vous aurois propoſé, Monſieur, d'y diſcuter quelques points concernant la Muſique des Grecs, deſquels l'éclairciſſement me paroît devoir jetter de grandes lumieres ſur la nature de cette Muſique, tant jugée & ſi peu connue; points qui néanmoins n'ont jamais excité de queſtion chez nos érudits, parce qu'ils ne ſe ſont pas même aviſés d'y penſer.

Je ne renouvelle point, parmi ces questions, celle qui regarde notre harmonie, demandant si elle a été connue & pratiquée des Grecs, parce que cette question me paroît n'en pouvoir faire une pour quiconque a quelque notion de l'Art: & de ce qui nous reste, sur cette matiere, dans les Auteurs Grecs, il faut laisser chamailler là-dessus les érudits, & se contenter de rire. Vous avez mis, sous l'air antique d'une Ode de Pindare, une fort bonne Basse. Mais je suis très-sûr qu'il n'y avoit pas une oreille Grecque que cette Basse n'eût écorchée au point de ne la pouvoir endurer.

Mais j'oserois demander, 1°. si la Poésie Grecque étoit susceptible d'être chantée de plusieurs manieres, s'il étoit possible de faire plusieurs airs différens sur les mêmes paroles, & s'il y a quelque exemple que cela ait été pratiqué? 2°. Quelle étoit la distinction caractéristique de la Poésie lyrique ou accompagnée, d'avec la Poésie purement oratoire? Cette distinction ne consistoit-elle que dans le metre & dans le style, ou consistoit-elle aussi dans le ton de la récitation? N'y avoit-il rien

de chanté dans la Poésie qui n'étoit pas lyrique, & y avoit-il quelques cas où l'on pratiquât, comme parmi nous, le rhythme cadencé sans aucune mélodie? Qu'est-ce que c'étoit proprement que la Musique instrumentale des Grecs? avoient-ils des symphonies proprement dites, composées sans aucunes paroles? Ils jouoient des airs qu'on ne chantoit pas, je sais cela; mais n'y avoit-il pas originairement des paroles sur tous ces airs, & y en avoit-il quelqu'un qui n'eût point été chanté ni fait pour l'être? Vous sentez que cette question seroit bien ridicule, si celui qui la fait, croyoit qu'ils eussent des accompagnemens semblables aux nôtres, qui eussent fait des parties différentes de la vocale; car, en pareil cas, ces accompagnemens auroient fait de la Musique purement instrumentale. Il est vrai que leur note étoit différente pour les instrumens & pour les voix, mais cela n'empêchoit pas, selon moi, que l'air noté des deux façons ne fût le même.

J'ignore si ces questions sont superficielles; mais je sais qu'elles ne sont pas

oiſeuſes. Elles tiennent toutes par quelque côté à d'autres queſtions intéreſſantes. Comme de ſavoir s'il n'y a qu'une Muſique, comme le prononcent magiſtralement nos docteurs, ou ſi peut-être, comme moi & quelques autres eſprits vulgaires, avons oſé le penſer, il y a eſſentiellement & néceſſairement une Muſique propre à chaque langue, excepté pour les langues qui, n'ayant point d'accent & ne pouvant avoir de Muſique à elles, ſe ſervent comme elles peuvent de celle d'autrui, prétendant, à cauſe de cela, que ces Muſiques étrangeres qu'elles uſurpent au préjudice de nos oreilles, ne ſont à perſonne ou ſont à tous : comme encore à l'éclairciſſement de ce grand principe de *l'unité de Mélodie*, ſuivi trop exactement par Pergoleſe & par Léo, pour n'avoir pas été connu d'eux ; ſuivi très-ſouvent encore, mais par inſtinct & ſans le connoître, par les Compoſiteurs Italiens modernes ; ſuivi très-rarement par hazard, par quelques Compoſiteurs Allemands, mais ni connu par aucun Compoſiteur François, ni ſuivi jamais dans aucune autre Muſique Françoiſe que

le ſeul Devin du Village, & proposé par l'Auteur de la Lettre ſur la Muſique Françoiſe, & du Dictionnaire de Muſique, ſans avoir été, ni compris, ni ſuivi, ni peut-être lu par perſonne; principe dont la Muſique moderne s'écarte journellement de plus en plus, juſqu'à ce qu'enfin elle vienne à dégénérer en un tel charivari, que les oreilles ne pouvant plus la ſouffrir, les Auteurs ſoient ramenés de force à ce principe ſi dédaigné, & à la marche de la nature.

Ceci, Monſieur, me meneroit à des diſcuſſions techniques qui vous ennuyeroient peut-être par leur inutilité, & infailliblement par leur longueur. Cependant, comme il pourroit ſe trouver par hazard, dans mes vieilles rêveries Muſicales, quelques bonnes idées, je m'étois propoſé d'en jetter quelques-unes dans les remarques que M. Gluck m'avoit prié de faire ſur ſon Opéra Italien d'Alceſte, & j'avois commencé cette beſogne quand il me retira ſon Opéra, ſans me demander mes remarques qui n'étoient que commencées, & dont l'indéchiffrable brouillon n'étoit pas en état de lui être remis. J'ai imaginé

de tranſcrire ici ce fragment dans cette occaſion, & de vous l'envoyer, afin que ſi vous avez la fantaiſie d'y jetter les yeux, mes informes idées ſur la Muſique lyrique, puiſſent vous en ſuggérer de meilleures, dont le Public profitera dans votre hiſtoire de la Muſique moderne.

Je ne puis ni compléter cet extrait, ni donner à ſes membres épars la liaiſon néceſſaire, parce que je n'ai plus l'Opéra ſur lequel il a été fait. Ainſi je me borne à tranſcrire ici ce qui eſt fait. Comme l'Opéra d'Alceſte a été imprimé à Vienne, je ſuppoſe qu'il peut aiſément paſſer ſous vos yeux, & au pis aller, il peut ſe trouver par-ci, par-là, dans ce fragment, quelque idée générale qu'on peut entendre ſans exemple & ſans application. Ce qui me donne quelque confiance dans les jugemens que je portois ci-devant dans cet extrait, c'eſt qu'ils ont été preſque tous confirmés depuis lors par le Public, dans l'Alceſte François que M. Gluck nous a donné cette année à l'Opéra, & où il a, avec raiſon, employé tant qu'il a pu, la même Muſique de ſon Alceſte Italien.

FRAGMENS
D'OBSERVATIONS
Sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Gluck.

L'Examen de l'Opéra d'Alceste de M. Gluck, est trop au-dessus de mes forces, sur-tout dans l'état de dépérissement où sont, depuis plusieurs années, mes idées, ma mémoire & toutes mes facultés, pour que j'eusse eu la présomption d'en faire de moi-même la pénible entreprise, qui d'ailleurs ne peut être bonne à rien; mais M. Gluck m'en a si fort pressé, que je n'ai pu lui refuser cette complaisance, quoi qu'aussi fatigante pour moi, qu'inutile pour lui. Je ne suis plus capable de donner l'attention nécessaire à un Ouvrage aussi travaillé. Toutes mes observations peuvent être fausses & mal fondées; &, loin de les lui donner pour des regles, je les soumets à son jugement, sans vouloir, en aucune façon, les défendre: mais quand je me serois trompé

dans toutes, ce qui reſtera toujours réel & vrai, c'eſt le témoignage qu'elles rendent à M. Gluck de ma déférence pour ſes deſirs, & de mon eſtime pour ſes Ouvrages.

En conſidérant d'abord la marche totale de cette piece, j'y trouve une eſpece de contre-ſens général, en ce que le premier acte eſt le plus fort de Muſique & le dernier le plus foible, ce qui eſt directement contraire à la bonne gradation du Drame, où l'intérêt doit toujours aller en ſe renforçant. Je conviens que le grand pathétique du premier acte ſeroit hors de place dans les ſuivans, mais les forces de la Muſique ne ſont pas excluſivement dans le pathétique, mais dans l'énergie de tous les ſentimens, & dans la vivacité de tous les tableaux. Par-tout où l'intérêt eſt plus vif, la Muſique doit être plus animée, & ſes reſſources ne ſont pas moindres dans les expreſſions brillantes & vives, que dans les gémiſſemens & les pleurs.

Je conviens qu'il y a plus ici de la faute du Poëte que du Muſicien; mais je n'en crois pas celui-ci tout-à-fait diſculpé. Ceci demande un peu d'explication.

Je ne connois point d'Opéra, où les passions soient moins variées que dans l'Alceste ; tout y roule presque sur deux seuls sentimens, l'affliction & l'effroi ; & ces deux sentimens toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au Musicien, pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. En général, plus il y a de chaleur dans les situations, & dans les expressions, plus leur passage doit être prompt & rapide, sans quoi la force de l'émotion se ralentit dans les Auditeurs, & quand la mesure est passée, l'Acteur a beau continuer de se démener, le spectateur s'attiédit, se glace, & finit par s'impatienter.

Il résulte de ce défaut que l'intérêt, au lieu de s'échauffer par degrés dans la marche de la piece, s'attiédit au contraire jusqu'au dénouement qui, n'en déplaise à Euripide lui-même, est froid, plat & presque risible à force de simplicité.

Si l'Auteur du Drame a cru sauver ce défaut par la petite fête qu'il a mise au second acte, il s'est trompé. Cette fête, mal placée & ridiculement amenée, doit choquer à la représentation, parce qu'elle

est contraire à toute vraiſemblance & à toute bienſéance, tant à cauſe de la promptitude avec laquelle elle ſe prépare & s'exécute, qu'à cauſe de l'abſence de la Reine, dont on ne ſe met point en peine, juſqu'à ce que le Roi s'aviſe à la fin d'y penſer (*).

J'oſerai dire que cet Auteur, trop plein de ſon Euripide, n'a pas tiré de ſon ſujet ce qu'il pouvoit lui fournir pour ſoutenir l'intérêt, varier la ſcene & donner au Muſicien de l'étoffe pour de nouveaux caracteres de Muſique. Il falloit faire mourir Alceſte au ſecond acte & employer tout le troiſieme à préparer, par un nouvel intérêt ſa réſurrection ; ce qui pouvoit amener un coup de théâtre auſſi admirable & frappant que ce froid retour eſt inſipide. Mais, ſans m'arrêter à ce que l'Auteur du Drame auroit dû faire, je reviens ici à la Muſique.

Son Auteur avoit donc à vaincre l'ennui de cette uniformité de paſſion, & à

(*) J'ai donné, pour mieux encadrer cette fête & la rendre touchante & déchirante par ſa gaîté même, une idée dont M. Gluck a profité dans ſon Alceſte François.

prévenir l'accablement qui devoit en être l'effet. Quel étoit le premier, le plus grand moyen qui se présentoit pour cela? C'étoit de suppléer à ce que n'avoit pas fait l'Auteur du Drame, en graduant tellement sa marche, que la Musique augmentât toujours de chaleur en avançant, & devînt enfin d'une véhémence qui transportât l'Auditeur; & il falloit tellement ménager ce progrès, que cette agitation finît ou changeât d'objet avant de jetter l'oreille & le cœur dans l'épuisement.

C'est ce que M. Gluck me paroît n'avoir pas fait, puisque son premier acte, aussi fort de Musique que le second, l'est beaucoup plus que le troisieme, qu'ainsi la véhémence ne va point en croissant; &, dès les deux premieres scenes du second acte, l'Auteur ayant épuisé toutes les forces de son Art, ne peut plus dans la suite, que soutenir foiblement des émotions du même genre, qu'il a trop tôt portées au plus haut degré.

L'objection se présente ici d'elle-même. C'étoit à l'Auteur des paroles de renforcer, par une marche graduée, la chaleur & l'intérêt: celui de la Musique n'a pu

rendre les affections de ses personnages, que dans le même ordre & au même degré que le Drame les lui présentoit. Il eût fait des contre-sens, s'il eût donné à ses expressions d'autres nuances que celles qu'exigeoient de lui les paroles qu'il avoit à rendre. Voilà l'objection : voici ma réponse. M. Gluck sentira bientôt qu'entre tous les Musiciens de l'Europe, elle n'est faite que pour lui seul.

Trois choses concourent à produire les grands effets de la Musique Dramatique ; savoir, l'accent, l'harmonie & le rhythme. L'accent est déterminé par le Poëte, & le Musicien ne peut gueres, sans faire des contre-sens, s'écarter en cela, ni pour le choix, ni pour la force de la juste expression des paroles. Mais, quant aux deux autres parties qui ne sont pas de même inhérentes à la langue, il peut, jusqu'à certain point, les combiner à son gré, pour modifier & graduer l'intérêt, selon qu'il convient à la marche qu'il s'est prescrite. . . . .

. . . .

J'oserai même dire que le plaisir de l'oreille doit quelquefois l'emporter sur

la vérité de l'expreſſion ; car la Muſique ne ſauroit aller au cœur que par le charme de la mélodie, & s'il n'étoit queſtion que de rendre l'accent de la paſſion, l'art de la déclamation ſuffiroit ſeul, & la Muſique, devenue inutile, ſeroit plutôt importune qu'agréable : voilà l'un des écueils que le Compoſiteur, trop plein de ſon expreſſion, doit éviter ſoigneuſement. Il y a, dans tous les bons Opéra, & ſurtout dans ceux de M. Gluck, mille morceaux qui font couler des larmes par la Muſique, & qui ne donneroient qu'une émotion médiocre ou nulle, dépourvus de ſon ſecours, quelque bien déclamés qu'ils puſſent être. . . . .

. . . .

Il ſuit de-là que, ſans altérer la vérité de l'expreſſion, le Muſicien qui module long-tems dans les mêmes tons, & n'en change que rarement, eſt maître d'en varier les nuances par la combinaiſon des deux parties acceſſoires qu'il y fait concourir ; ſavoir, l'harmonie & le rhythme. Parlons d'abord de la premiere. J'en diſtingue de trois eſpeces. L'harmonie diatonique, la plus ſimple des trois, & peut-

être la ſeule naturelle. L'harmonie chromatique ; qui conſiſte en de continuels changemens de ton, par des ſucceſſions fondamentales de quintes. Et enfin l'harmonie que j'appelle pathétique, qui conſiſte en des entrelacemens d'accords ſuperflus & diminués, à la faveur deſquels on parcourt des tons qui ont peu d'analogie entr'eux ; on affecte l'oreille d'intervalles déchirans, & l'ame d'idées rapides & vives ; capables de la troubler.

L'harmonie diatonique n'eſt nulle part déplacée, elle eſt propre à tous les caracteres, à l'aide du rhythme & de la mélodie, elle peut ſuffire à toutes les expreſſions ; elle eſt néceſſaire aux deux autres harmonies, & toute Muſique où elle n'entreroit point, ne pourroit jamais être qu'une Muſique déteſtable.

L'harmonie chromatique entre de même dans l'harmonie pathétique ; mais elle peut fort bien s'en paſſer & rendre, quoiqu'à ſon défaut, peut-être plus foiblement les expreſſions les plus pathétiques. Ainſi, par la ſucceſſion ménagée de ces trois harmonies, le Muſicien peut graduer & renforcer les ſentimens de

même genre que le Poëte a ſoutenus trop long-tems au même degré d'énergie.

Il a pour cela, une ſeconde reſſource dans la mélodie, & ſur-tout dans ſa cadence diverſement ſcandée par le rhythme. Les mouvemens extrêmes de vîteſſe & de lenteur, les meſures contraſtées, les valeurs inégales, mêlées de lenteur & de rapidité ; tout cela peut de même ſe graduer pour ſoutenir & ranimer l'intérêt & l'attention. Enfin, l'on a le plus ou moins de bruit & d'éclat, l'harmonie plus ou moins pleine, les ſilences de l'Orcheſtre, dont le perpétuel fracas ſeroit accablant pour l'oreille, quelques beaux qu'en puſſent être les effets.

Quant au rhythme, en quoi conſiſte la plus grande force de la Muſique, il demande un grand art pour être heureuſement traité dans la vocale. J'ai dit & je le crois, que les Tragédies Grecques étoient de vrais Opéra. La langue Grecque, vraiment harmonieuſe & muſicale, avoit par elle-même un accent mélodieux, il ne falloit qu'y joindre le rhythme, pour rendre la déclamation Muſicale; ainſi, non-ſeulement les Tragédies mais toutes

les

les Poésies étoient nécessairement chantées ; les Poëtes disoient avec raison, *je chante*, au commencement de leurs Poëmes ; formules que les nôtres ont très-ridiculement conservées : mais nos langues modernes, production des Peuples Barbares, n'étant point naturellement musicales, pas même l'Italienne, il faut, quand on veut leur appliquer la Musique, prendre de grandes précautions pour rendre cette union supportable, & pour la rendre assez naturelle dans la Musique imitative, pour faire illusion au théâtre ; mais de quelque façon qu'on s'y prenne, on ne parviendra jamais à persuader à l'Auditeur, que le chant qu'il entend n'est que de la parole ; & si l'on y pouvoit parvenir, ce ne feroit jamais qu'en fortifiant une des grandes puissances de la Musique, qui est le rhythme musical, bien différent pour nous du rhythme poétique, & qui ne peut même s'associer avec lui que très-rarement & très-imparfaitement.

C'est un grand & beau problême à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue & parler

la Musique. C'est d'une bonne solution de ce problême que dépend toute la théorie de la Musique Dramatique. L'instinct seul a conduit, sur ce point, les Italiens dans la pratique, aussi bien qu'il étoit possible, & les défauts énormes de leurs Opéra, ne viennent pas d'un mauvais genre de Musique, mais d'une mauvaise application d'un bon genre.

L'accent oral par lui-même, a sans doute une grande force, mais c'est seulement dans la déclamation; cette force est indépendante de toute Musique; & avec cet accent seul, on peut faire entendre une bonne Tragédie, mais non pas un bon Opéra. Si-tôt que la Musique s'y mêle, il faut qu'elle s'arme de tous ses charmes pour subjuguer le cœur par l'oreille; si elle n'y déploye toutes ses beautés, elle y sera importune, comme si l'on faisoit accompagner un Orateur par des instrumens; mais en y mêlant ses richesses, il faut pourtant que ce soit avec un grand ménagement, afin de prévenir l'épuisement où jetteroit bientôt nos organes, une longue action toute en Musique.

De ces principes il suit qu'il faut varier dans un Drame, l'application de la Musique, tantôt en laissant dominer l'accent de la langue & le rhythme poétique, & tantôt en faisant dominer la Musique à son tour, & prodiguant toutes les richesses de la mélodie, de l'harmonie & du rhythme musical, pour frapper l'oreille & toucher le cœur par des charmes auxquels il ne puisse résister. Voilà les raisons de la division d'un Opéra, en récitatif simple, récitatif obligé & airs.

Quand le discours, rapide dans sa marche, doit être simplement débité, c'est le cas de s'y livrer uniquement à l'accent de la déclamation, & quand la langue a un accent, il ne s'agit que de rendre cet accent appréciable, en le notant par des intervalles musicaux; en s'attachant fidélement à la prosodie, au rhythme poétique & aux inflexions passionnées qu'exige le sens du discours. Voilà le récitatif simple, & ce récitatif doit être aussi près de la simple parole qu'il est possible; il ne doit tenir à la Musique que parce que la Musique est la langue

de l'Opéra, & que parler & chanter alternativement, comme on fait ici dans les Opéra comiques, c'eſt s'énoncer ſucceſſivement dans deux langues différentes, ce qui rend toujours choquant & ridicule le paſſage de l'une à l'autre, & qu'il eſt ſouverainement abſurde qu'au moment où l'on ſe paſſionne, on change de voix pour dire une chanſon. L'accompagnement de la Baſſe eſt néceſſaire dans le récitatif ſimple, non-ſeulement pour ſoutenir & guider l'acteur, mais auſſi pour déterminer l'eſpece des intervalles, & marquer avec préciſion les entrelacemens de modulation qui font tant d'effet dans un beau récitatif : mais loin qu'il ſoit néceſſaire de rendre cet accompagnement éclatant, je voudrois au contraire qu'il ne ſe fît point remarquer, & qu'il produiſît ſon effet ſans qu'on y fît aucune attention. Ainſi je crois que les autres inſtrumens ne doivent point s'y mêler, quand ce ne ſeroit que pour laiſſer repoſer, tant les oreilles des auditeurs que l'Orcheſtre qu'on doit tout-à-fait oublier, & dont les rentrées bien ménagées font par-là un plus grand effet ; au lieu

que quand la ſymphonie regne tout le long de la piece, elle a beau commencer par plaire, elle finit par accabler. Le récitatif ennuye ſur les théâtres d'Italie, non-ſeulement parce qu'il eſt trop long, mais parce qu'il eſt mal chanté & plus mal placé. Des ſcenes vives, intéreſſantes, comme doivent toujours être celles d'un Opéra, rendues avec chaleur, avec vérité, & ſoutenues d'un jeu naturel & animé, ne peuvent manquer d'émouvoir & de plaire à la faveur de l'illuſion; mais débitées froidement & platement par des caſtrates; comme des leçons d'écolier, elles ennuyeront ſans doute, & ſur-tout quand elles feront trop longues, mais ce ne ſera pas la faute du récitatif.

Dans les momens où le récitatif, moins récitant & plus paſſionné, prend un caractere plus touchant, on peut y placer avec ſuccès un ſimple accompagnement de notes tenues qui, par le concours de cette harmonie, donnent plus de douceur à l'expreſſion. C'eſt le ſimple récitatif accompagné, qui revenant par intervalles rares & bien choiſis, contraſte

avec la sécheresse du récitatif nud & produit un très-bon effet.

Enfin, quand la violence de la passion fait entre-couper la parole par des propos commencés & interrompus, tant à cause de la force des sentimens qui ne trouvent point de termes suffisans pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite & sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole & de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à sa passion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, & le rhythme musical qui ne s'y prête point du tout, affoibliroient, énerveroient toute l'expression en s'y mêlant; cependant ce rhythme & cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, & par elle une grande force sur le cœur. Que faire alors pour employer à la fois toutes ces especes de forces? Faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé; donner à la parole tout l'accent possible & convenable à ce qu'elle expri-

me, & jetter dans des ritournelles de ſymphonie toute la mélodie, toute la cadence & le rhythme qui peuvent venir à l'appui. Le ſilence de l'acteur dit alors plus que ſes paroles, & ces réticences bien placées, bien ménagées & remplies d'un côté par la voix de l'Orcheſtre & d'un autre par le jeu muet d'un Acteur qui ſent & ce qu'il dit & ce qu'il ne peut dire, ces réticences, dis-je, font un effet ſupérieur à celui même de la déclamation & l'on ne peut les ôter ſans lui ôter la plus grande partie de ſa force. Il n'y a point de bon Acteur qui dans ces momens violens ne faſſe de longues pauſes, & ces pauſes remplies d'une expreſſion analogue par une ritournelle mélodieuſe & bien ménagée, ne doivent-elles pas devenir encore plus intéreſſantes que lorſqu'il y regne un ſilence abſolu? Je n'en veux pour preuve que l'effet étonnant que ne manque jamais de produire tout récitatif obligé bien placé & bien traité.

Perſuadé que la langue Françoiſe deſtituée de tout accent n'eſt nullement propre à la Muſique, & principalement au

récitatif, j'ai imaginé un genre de Drame, *dans lequel les paroles & la Musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, & où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée & préparée par la phrase musicale. La scene de Pygmalion est un exemple de ce genre de composition, qui n'a pas eu d'imitateurs. En perfectionnant cette méthode, on réuniroit le double avantage de soulager l'Acteur par de fréquens repos, & d'offrir au Spectateur François l'espece de mélodrame le plus convenable à sa langue. Cette réunion de l'art déclamatoire avec l'art musical, ne produira qu'imparfaitement tous les effets du vrai récitatif, & les oreilles délicates s'appercevront toujours désagréablement du contraste qui regne entre le langage de l'Acteur & celui de l'Orchestre qui l'accompagne; mais un Acteur sensible & intelligent, en rapprochant le ton de sa voix & l'accent de sa déclamation de ce qu'exprime le trait musical, mêle ces couleurs étrangeres avec tant d'art, que le spectateur n'en peut discerner les nuances. Ainsi cette espece d'ouvrage pourroit constituer un genre moyen entre la simple déclamation & le véritable mélodrame, dont*

il n'atteindra jamais la beauté. Au reste, quelques difficultés qu'offre la langue, elles ne sont pas insurmontables; l'Auteur du Dictionnaire de Musique (*) *a invité les Compositeurs François à faire de nouveaux essais, & à introduire dans leurs Opéra, le récitatif obligé qui, lorsqu'on l'emploie à propos, produit les plus grands effets.*

D'où naît le charme du récitatif obligé, qu'est-ce qui fait son énergie? L'accent oratoire & pathétique de l'acteur produiroit-il seul autant d'effet? Non, sans doute. Mais les traits alternatifs de symphonie, réveillant & soutenant le sentiment de la mesure que le seul récitatif laisseroit éteindre, joignent à l'expression purement déclamatoire toute celle du rhythme musical qui la renforce. Je distingue ici le rhythme & la mesure, parce que ce sont en effet deux choses très-différentes. La mesure n'est qu'un retour périodique de tems égaux, le rhythme est la combinaison des valeurs ou quantités qui remplissent les mêmes

(*) Dict. de Musiq. art. *Récitatif obligé.*

tems, appropriée aux expressions qu'on veut rendre, & aux passions qu'on veut exciter. Il peut y avoir mesure sans rhythme, mais il n'y a point de rhythme sans mesure.... *C'est en approfondissant cette partie de son art, que le Compositeur donne l'essor à son génie, toute la science des accords ne peut suffire à ses besoins.*

Il importe ici de remarquer, contre le préjugé de tous les Musiciens, que l'harmonie par elle-même, ne pouvant parler qu'à l'oreille & n'imitant rien, ne peut avoir que de très-foibles effets. Quand elle entre avec succès dans la Musique imitative, ce n'est jamais qu'en représentant, déterminant & renforçant les accens mélodieux qui, par eux-mêmes, ne sont pas toujours assez déterminés sans le secours de l'accompagnement. Des intervalles absolus n'ont aucun caractere par eux-mêmes; une seconde superflue & une tierce-mineure, une septieme mineure & une sixte superflue, une fausse quinte & un triton, sont le même intervalle, & ne prennent les affections qui les déterminent, que par leur place dans la modulation, & c'est à l'accompagne-

ment de leur fixer cette place, qui resteroit souvent équivoque par le seul chant. Voilà quel est l'usage & l'effet de l'harmonie dans la Musique imitative & théâtrale. C'est par les accens de la mélodie, c'est par la cadence du rhythme que la Musique, imitant les inflexions que donnent les passions à la voix humaine, peut pénétrer jusqu'au cœur & l'émouvoir par des sentimens; au lieu que la seule harmonie n'imitant rien, ne peut donner qu'un plaisir de sensation. De simples accords peuvent flatter l'oreille, comme de belles couleurs flattent les yeux; mais ni les uns, ni les autres ne porteront jamais au cœur la moindre émotion, parce que ni les uns, ni les autres n'imitent rien, si le dessin ne vient animer les couleurs, & si la mélodie ne vient animer les accords. Mais, au contraire, le dessin par lui-même peut, sans coloris, nous représenter des objets attendrissans, & la mélodie imitative peut de même nous émouvoir seule, sans le secours des accords. . . . .
. . . .

Voilà ce qui rend toute la Musique

Françoise si languissante & si fade, parce que dans leurs froides scenes, pleins de leurs sots préjugés & de leur science, qui, dans le fond, n'est qu'une ignorance véritable, puisqu'ils ne savent pas en quoi consistent les plus grandes beautés de leur Art, les Compositeurs François ne cherchent que dans les accords, les grands effets dont l'énergie n'est que dans le rhythme. M. Gluck sait mieux que moi que le rhythme sans harmonie, agit bien plus puissamment sur l'ame, que l'harmonie sans rhythme; lui qui, avec une harmonie à mon avis un peu monotone, ne laisse pas de produire de si grandes émotions, parce qu'il sent & qu'il emploie, avec un art profond, tous les prestiges de la mesure & de la quantité. Mais je l'exhorte à ne pas trop se prévenir pour la déclamation, & à penser toujours qu'un des défauts de la Musique purement déclamatoire, est de perdre une partie des ressources du rhythme, dont la plus grande force est dans les airs. . . . .
. . . .

J'ai rempli la partie la moins pénible de

la tâche que je me ſuis impoſée ; une obſervation générale ſur la marche de l'Opéra d'Alceſte, m'a conduit à traiter cette queſtion vraiment intéreſſante : quelle eſt la liberté qu'on doit accorder au Muſicien qui travaille ſur un Poëme, dont il n'eſt pas l'Auteur ? J'ai diſtingué les trois parties de la Muſique imitative, & en convenant que l'accent eſt déterminé par le Poëte, j'ai fait voir que l'harmonie, & ſur-tout le rhythme offroient au Muſicien des reſſources dont il devoit profiter.

Il faut entrer dans les détails ; c'eſt une grande fatigue pour moi de ſuivre des partitions un peu chargées ; celle d'Alceſte l'eſt beaucoup, & de plus très-embrouillée, pleine de fauſſes clefs, de fauſſes notes, de parties entaſſées confuſément. . . . .
. . . .

En examinant le Drame d'Alceſte, & la maniere dont M. Gluck s'eſt cru obligé de le traiter, on a peine à comprendre comment il en a pu rendre la repréſentation ſupportable. Non que ce Drame, écrit ſur le plan des Tragédies Grecques, ne brille de ſolides beautés, non que la

Musique n'en soit admirable, mais par les difficultés qu'il a fallu vaincre dans une si grande uniformité de caracteres & d'expression, pour prévenir l'accablement & l'ennui, & soutenir jusqu'au bout l'intérêt & l'attention. . . . .
. . . .

L'ouverture d'un seul morceau d'une belle & simple ordonnance y est bien & réguliérement dessinée ; l'Auteur a eu l'intention d'y préparer les spectateurs à la tristesse, où il alloit les plonger dès le commencement du premier acte & dans tout le cours de la Piece. Et pour cela, il a modulé son ouverture presque toute entiere, en mode mineur, & même avec affectation, puisqu'il n'y a, dans tout ce morceau qui est assez long, que la premiere accolade de la page 4, & la premiere accolade relative de la page 9 qui soient en majeur. Il a d'ailleurs affecté les dissonances superflues & diminuées, & des sons soutenus & forcés dans le haut, pour exprimer les gémissemens & les plaintes ; tout cela est bon & bien entendu en soi, puisque l'ouverture ne doit être employée qu'à disposer le cœur du spectateur au

genre d'intérêt, par lequel on va l'émouvoir ; mais il en résulte trois inconvéniens : le premier, l'emploi d'un genre d'harmonie trop peu sonore pour une ouverture destinée à éveiller le spectateur, en remplissant son oreille & le préparant à l'attention ; l'autre, d'anticiper sur ce même genre d'harmonie qu'on sera forcé d'employer si long-tems, & qu'il faut par conséquent ménager très-sobrement pour prévenir la satiété ; & le troisieme, d'anticiper aussi sur l'ordre des tems, en nous exprimant d'avance une douleur qui n'est pas encore sur la scene, & qu'y va seulement faire naître l'annonce du Héraut public, & je ne crois pas qu'on doive marquer dans un ordre rétrograde, ce qui est à venir comme déjà passé. Pour remédier à tout cela, j'aurois imaginé de composer l'ouverture de deux morceaux de caractere différent ; mais tous deux traités dans une harmonie sonore & consonnante ; le premier, portant dans les cœurs le sentiment d'une douce & tendre gaîté, eût représenté la félicité du regne d'Admete & les charmes de l'union conjugale ; le second, dans une mesure plus coupée &

par des mouvemens plus vifs & un phrafé plus interrompu, eût exprimé l'inquiétude du Peuple ſur la maladie d'Admete, & eût ſervi d'introduction très-naturelle au début de la piece & à l'annonce du Crieur....

Page 12. Après les deux mots qui ſuivent ces mots *Udite*, je ferois ceſſer l'accompagnement juſqu'à la fin du récitatif. Cela exprimeroit mieux le ſilence du peuple écoutant le Crieur, & les Spectateurs curieux de bien entendre cette annonce, n'ont pas beſoin de cet accompagnement; la Baſſe ſuffit toute ſeule, & l'entrée du chœur qui ſuit en feroit plus d'effet encore. Ce chœur alternatif avec les petits ſolos d'Evandre & d'Iſmene, me paroît un très-beau début & d'un bon caractere. La ritournelle de quatre meſures qui s'y reprend pluſieurs fois eſt triſte ſans être ſombre & d'une ſimplicité exquiſe. Tout ce chœur feroit d'un très-bon ton s'il ne s'y mêloit ſouvent, & dès la ſeconde meſure, des expreſſions trop pathétiques. Je n'aime gueres non plus le coup de tonnerre de la page 14, c'eſt un trait joué ſur le mot & qui me paroît déplacé. Mais j'aime fort la maniere dont le

le même chœur repris page 34, s'anime ensuite à l'idée du malheur prêt à le foudroyer. . . . .

. . . . :

E vuoi morire o misera. Cette lugubre psalmodie est d'une simplicité sublime & doit produire un grand effet. Mais la même tenue répétée de la même maniere sur ces autres paroles, *Altro non puoi raccogliere*, me paroît froide & presque plate. Il est naturel à la voix de s'élever un peu quand on parle plusieurs fois de suite à la même personne; si l'on eût donc fait monter la seconde fois cette même psalmodie, seulement d'un semi-ton, sur *dis*, c'est-à-dire, sur *mi* bémol, cela eût pu suffire pour la rendre plus naturelle & même plus énergique: mais je crois qu'il falloit un peu la varier de quelque maniere. Au reste il y a dans la huitieme & dans la dixieme mesure un triton qui n'est ni ne peut être sauvé, quoi qu'il paroisse l'être la deuxieme fois par le second violon; cela produit une succession d'accords qui n'ont pas un bon fondement & sont contre les regles. Je sais qu'on peut tout faire sur une tenue,

ſur-tout en pareil cas ; & ce n'eſt pas que je déſapprouve le paſſage quoique j'en marque l'irrégularité. . . . .
. . . .

(Fin d'une obſervation ſur le chœur *fuggiamo*, dont le commencement eſt perdu.)

Ce ne doit pas être une fuite de précipitation, comme devant l'ennemi, mais une fuite de conſternation qui, pour ainſi dire, doit être honteuſe & clandeſtine plutôt qu'éclatante & rapide. Si l'Auteur eût voulu faire de la fin de ce chœur une exhortation à la joie, il n'eût pas pu mieux réuſſir. . . . .
. . . .

Après le chœur *fuggiamo* j'aurois fait taire entiérement tout l'Orcheſtre, & déclamer le récitatif *ove ſon* avec la ſimple Baſſe: Mais immédiatement après ces mots. *V'è chi t'anca à tal ſegno*, j'aurois fait commencer un récitatif obligé par une ſymphonie noble, éclatante, ſublime qui annonçât dignement le parti que va prendre Alceſte ; qui diſpoſât l'Auditeur à ſentir toute l'énergie de ces mots *ah vi ſon io*, trop peu annoncés par les deux

mesures qui précedent. Cette symphonie qui auroit offert l'image de ces deux vers, *qui tolle alla mia mente luminare si mostra;* la grande idée eut été soutenue avec le même éclat durant toutes les ritournelles de ce récitatif. J'aurois traité l'air qui suit *ombre larve* sur deux mouvemens contrastés, savoir un allegro sombre & terrible jusqu'à ces mots *non voglio pieta*, & un adagio ou largo plein de tristesse & de douceur. Sur ceux-ci, *se vi tolgo l'amato consorte*; M. Gluck qui n'aime pas les rondeaux me permettra de lui dire que c'étoit ici le cas d'en employer un bien heureusement, en faisant du reste de ce monologue la seconde partie de l'air, & reprenant seulement l'allegro pour finir. . . . .

. . . .

L'air *eterni Dei* me paroît d'une grande beauté, j'aurois desiré seulement qu'on n'eût pas été obligé d'en varier les expressions par des mesures différentes. Deux, quand elles sont nécessaires, peuvent former des contrastes agréables, mais trois c'est trop, & cela rompt l'unité. Les oppositions sont bien plus belles & font plus

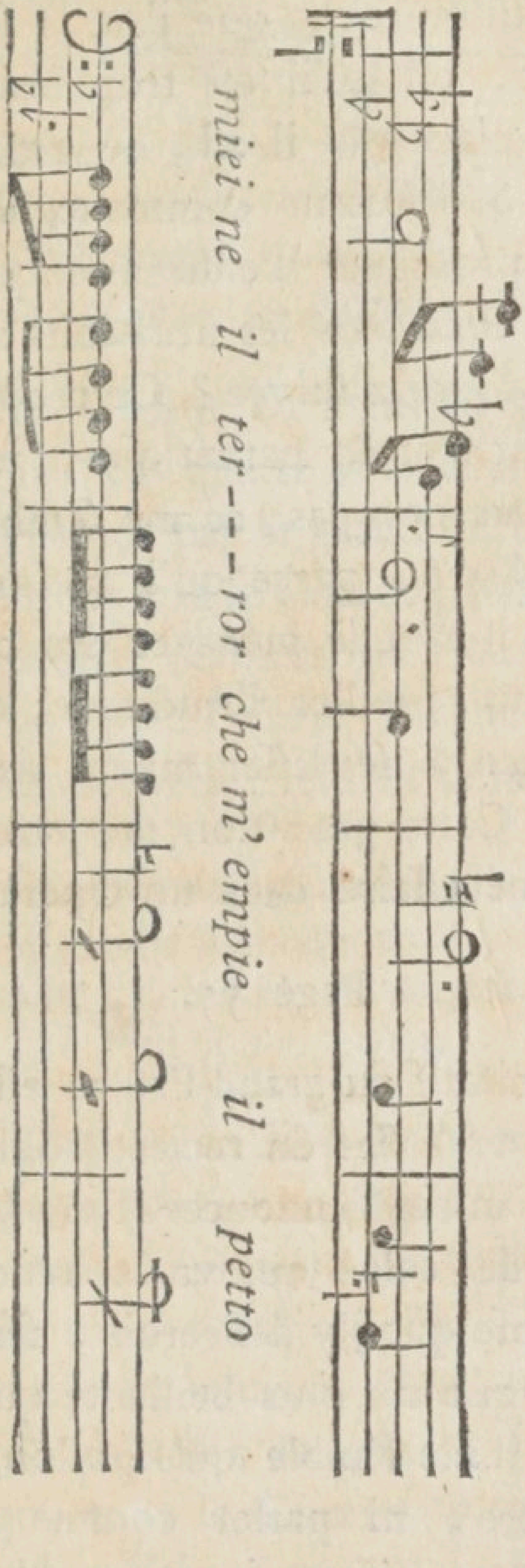
d'effet quand elles ſe font ſans changer de meſure & par les ſeules combinaiſons de valeur & de quantité. La raiſon pourquoi il vaut mieux contraſter ſur le même mouvement que d'en changer, eſt, que pour produire l'illuſion & l'intérêt, il faut cacher l'art autant qu'il eſt poſſible, & qu'auſſi-tôt qu'on change le mouvement, l'art ſe décele & ſe fait ſentir. Par la même raiſon, je voudrois que dans un même air, l'on changeât de ton le moins qu'il eſt poſſible, qu'on ſe contentât autant qu'on pourroit, des deux ſeules cadences principale & dominante, & qu'on cherchât plutôt les effets dans un beau phraſé & dans les combinaiſons mélodieuſes, que dans une harmonie recherchée & des changemens de ton. . . . .

. . . .

L'air *io non chiedo eterni Dei*, eſt ſurtout dans ſon commencement d'un chant exquis, comme ſont preſque tous ceux du même Auteur. Mais où eſt dans cet air l'unité de deſſein, de tableau, de caractere? Ce n'eſt point-là, ce me ſemble, un air, mais une ſuite de pluſieurs

airs : les enfans y mêlent leur chant à celui de leur mere, ce n'eſt pas ce que je déſapprouve. Mais on y change fréquemment de meſure, non pour contraſter & alterner les deux parties d'un même motif, mais pour paſſer ſucceſſivement par des chants abſolument différens : on ne ſauroit montrer dans ce morceau aucun deſſein commun qui le lie & le faſſe un. Cependant c'eſt ce qui me paroît néceſſaire pour conſtituer véritablement un air. L'Auteur après avoir modulé dans pluſieurs tons, ſe croit néanmoins obligé de finir en *E la fa* comme il a commencé. Il ſent donc bien lui-même que le tout doit être traité ſur un même deſſein & former unité. Cependant je ne puis la voir dans les différens membres de cet air, à moins qu'on ne veuille la trouver dans la répétition modifiée de l'allegro *non comprende i mali miei*, par laquelle finit ce morceau ; ce qui ne me paroît pas ſuffiſant pour faire liaiſon entre tous les membres dont il eſt compoſé. J'avoue que le premier changement de meſure rend admirablement le ſens & la ponctuation des paroles. Mais il n'en eſt pas moins vrai qu'on pou-

voit y parvenir auſſi ſans en changer ; qu'en général ces changemens de meſure dans un même air, doivent faire contraſte & changer auſſi le mouvement ; & qu'enfin celui-ci amene deux fois de ſuite cadence ſur la même dominante, ſorte de monotonie qu'on doit éviter autant qu'il ſe peut. Je prendrai encore la liberté de dire que la derniere meſure de la page 27, me paroît d'une expreſſion bien foible pour l'accent du mot qu'elle doit rendre. Cette quinte que le chant fait ſur la Baſſe & la tierce-mineure qui s'y joint, font à mon oreille un accord un peu languiſſant. J'aurois mieux aimé rendre le chant un peu plus animé, & ſubſtituer la ſixte à la quinte, à-peu-près de la maniere ſuivante, que je n'ai pas l'impertinence de donner comme une correction, mais que je propoſe ſeulement pour mieux expliquer mon idée.



(Ici vient le chœur des Prêtres d'Apollon).

Le ſeul reproche que j'aie à faire à ce récitatif, eſt qu'il eſt trop beau. Mais dans la place où il eſt, ce reproche en eſt un. Si l'Auteur commence dès-à-préſent à prodiguer l'enharmonique, que fera-t-il donc dans les ſituations déchirantes qui doivent ſuivre ? Ce récitatif doit être touchant & pathétique, je le ſais bien, mais non pas, ce me ſemble, à un ſi haut degré, parce qu'à meſure qu'on avance, il faut ſe ménager des coups de force pour réveiller l'Auditeur, quand il commence à ſe laſſer même des belles choſes. Cette gradation me paroît abſolument néceſſaire dans un Opéra.

Page 55.

Le récitatif du grand-Prêtre eſt un bel exemple de l'effet du récitatif obligé, on ne peut mieux annoncer l'oracle & la majeſté de celui qui va le rendre. La ſeule choſe que j'y deſirerois, ſeroit une annonce qui fût plus brillante que terrible; car il me ſemble qu'Apollon ne doit ni paroître, ni parler comme Jupiter. Par la même raiſon, je ne voudrois pas donner à ce Dieu qu'on nous repréſente

ſous la figure d'un beau jeune blondin, une voix de Baſſe-taille. . . . .

Pag. 39. *Dilegua il nero turbine*
Me freme al trono intorno,
O faretrato Apolline
Col chiaro tuo ſplendor.

Tout ce Chœur en rondeau pourroit être mieux ; ces quatre vers doivent être d'abord chantés par le grand-Prêtre, puis répétés entiers par le Chœur, ſans en excepter les deux derniers que l'Auteur fait dire ſeul au grand-Prêtre. Au contraire le grand-Prêtre doit dire ſeul les vers ſuivans:

Sai che ramingo, eſule,
T'accolſe Admetto un dì,
Che del anfriſo al margine
Tu foſti il ſuo paſtor.

Et le Chœur, au lieu de ces vers qu'il ne doit pas répéter non plus que le grand-Prêtre, doit reprendre les quatre premiers. Je trouve auſſi que la réponſe des deux premieres meſures en eſpece d'imitation, n'a pas aſſez de gravité. J'aimerois mieux que tout le Chœur fût ſyllabique.

Au reſte, j'ai remarqué, avec grand

plaisir la maniere également agréable ; simple & savante dont l'Auteur passe du ton de la médiante à celui de la septieme note du ton dans les trois dernieres mesures de la page 39. . . . .
Et, après y avoir séjourné assez longtems, revient par une marche analogue à son ton principal, en repassant derechef par la médiante dans la 2, 3 & 4^e^. mesure de la page 43 ; mais ce que je n'ai pas trouvé si simple à beaucoup près, c'est le récitatif *nume eterno.* pag. 52. . . .
. . . .

Je ne parlerai point de l'air de danse de la page 17, ni de tous ceux de cet ouvrage. J'ai dit dans mon article *Opéra*, ce que je pensois des Ballets coupant les pieces & suspendant la marche de l'intérêt. Je n'ai pas changé de sentiment depuis lors sur cet article, mais il est très-possible que je me trompe. . . . . .
. . . .

Je ne voudrois point d'accompagnement que la Basse au récitatif d'Evandre, page 20, 21 & 22. . . . .

Je trouve encore le Chœur, page 22, beaucoup trop pathétique, malgré les

expreſſions douloureuſes dont il eſt plein : mais les alternatives de la droite & de la gauche, & les réponſes des divers inſtrumens me paroiſſent devoir rendre cette Muſique très-intéreſſante au théâtre. . .

Popoli di Teſſaglia, pag. 24. Je citerai ce récitatif d'Alceſte en exemple d'une modulation touchante & tendre ſans aller juſqu'au pathétique, ſi ce n'eſt tout à la fin. C'eſt par des renverſemens d'une harmonie aſſez ſimple, que M. Gluck produit ces beaux effets. Il eût été le maître de ſe tenir long-tems dans la même route ſans devenir languiſſant & froid. Mais on voit par le récitatif accompagné *nume eterno* de la page 52, qu'il ne tarde pas à prendre un autre vol. . . . . . .

EXTRAIT
D'UNE REPONSE
DU PETIT FAISEUR
A SON PRÉTE-NOM,

Sur un morceau de l'Orphée de M. le Chevalier Gluck.

QUANT au passage enharmonique de l'Orphée de M. Gluck, que vous dites avoir tant de peine à entonner & même à entendre, j'en sais bien la raison : c'est que vous ne pouvez rien sans moi, & qu'en quelque genre que ce puisse être, dépourvu de mon assistance vous ne serez jamais qu'un ignorant. Vous sentez du moins la beauté de ce passage, & c'est déjà quelque chose ; mais vous ignorez ce qui la produit ; je vais vous l'apprendre.

C'est que du même trait, & qui plus est, du même accord, ce grand Musicien a su tirer dans toute leur force les deux effets les plus contraires ; savoir, la ra-

viſſante douceur du chant d'Orphée, & le *ſtridor* déchirant du cri des furies. Quel moyen a-t-il pris pour cela ? Un moyen très-ſimple ; comme ſont toujours ceux qui produiſent les grands effets. Si vous euſſiez mieux médité l'article *enharmonique* que je vous dictai jadis, vous auriez compris qu'il falloit chercher cette cauſe remarquable, non ſimplement dans la nature des intervalles & dans la ſucceſſion des accords, mais dans les idées qu'ils excitent, & dont les plus grands ou moindres rapports, ſi peu connus des Muſiciens, ſont pourtant, ſans qu'ils s'en doutent, la ſource de toutes les expreſſions qu'ils ne trouvent que par inſtinct.

Le morceau dont il s'agit eſt en *mi* bémol majeur, & une choſe digne d'être obſervée eſt que cet admirable morceau eſt, autant que je puis me le rappeller, tout entier dans le même ton, ou du moins ſi peu modulé que l'idée du ton principal ne s'efface pas un moment. Au reſte, n'ayant plus ce morceau ſous les yeux & ne m'en ſouvenant qu'imparfaitement, je n'en puis parler qu'avec doute.

D'abord ce *nò* des furies, frappé &

réitéré de tems à autre pour toute réponse ; est une des plus sublimes inventions en ce genre que je connoisse, & si peut-être elle est due au Poëte, il faut convenir que le Musicien l'a saisie de maniere à se l'approprier. J'ai ouï dire que dans l'exécution de cet Opéra, l'on ne peut s'empêcher de frémir à chaque fois que ce terrible *nò* se répete, quoi qu'il ne soit chanté qu'à l'unisson ou à l'octave, & sans sortir dans son harmonie de l'accord parfait jusqu'au passage dont il s'agit. Mais au moment qu'on s'y attend le moins, cette dominante diésée forme un glapissement affreux auquel l'oreille & le cœur ne peuvent tenir, tandis que dans le même instant, le chant d'Orphée redouble de douceur & de charme, & ce qui met le comble à l'étonnement est qu'en terminant ce court passage, on se retrouve dans le même ton par où l'on vient d'y entrer, sans qu'on puisse presque comprendre comment on a pu nous transporter si loin & nous ramener si proche avec tant de force & de rapidité.

Vous aurez peine à croire que toute cette magie s'opere par un passage ta-

cite du mode majeur au mineur, & par le retour ſubit au majeur. Vous vous en convaincrez aiſément ſur le Clavecin. Au moment que la Baſſe, qui ſonnoit la dominante avec ſon accord, vient à frapper l'*ut* bémol, vous changez non de ton mais de mode, & paſſez en *mi* bémol tierce mineure: car non-ſeulement cet *ut*, qui eſt la ſixieme note du ton, prend le bémol qui appartient au mode mineur, mais l'accord précédent qu'il garde à la fondamentale près, devient pour lui celui de ſeptieme diminuée ſur le *re* naturel, & l'accord de ſeptieme diminuée ſur le *re* appelle naturellement l'accord parfait mineur ſur le *mi* bémol. Le chant d'Orphée, *furie*, *larve*, appartenant également au majeur & au mineur, reſte le même dans l'un & dans l'autre; mais aux mots *ombre ſdegnoſe*, il détermine tout-à-fait le mode mineur: c'eſt probablement pour n'avoir pas pris aſſez tôt l'idée de ce mode, que vous avez eu peine à entonner juſte ce trait dans ſon commencement; mais il rentre en finiſſant en majeur; c'eſt dans cette nouvelle tranſition, à la fin du mot *ſdegnoſe* qu'eſt le grand

effet de ce paſſage, & vous éprouverez que toute la difficulté de le chanter juſte s'évanouit quand, en quittant le *la* bémol, on reprend à l'inſtant l'idée du mode majeur pour entonner le *ſol* naturel qui en eſt la médiante.

Cette ſeconde ſuperflue ou ſeptieme diminuée, ſe ſuſpend en paſſant alternativement & rapidement du majeur au mineur, & *vice-verſâ*; par l'alternation de la Baſſe entre la dominante *ſi* bémol & la ſixieme note *ut* bémol, puis il ſe réſout enfin tout-à-fait ſur la tonique dont la Baſſe ſonne la médiante *ſol*, après avoir paſſé par la ſous-dominante *la* bémol portant tierce mineure & triton, ce qui fait toujours le même accord de ſeptieme diminuée ſur la note ſenſible *re*.

Paſſons maintenant au glapiſſement *nò* des furies ſur le *ſi* bécarre. Pourquoi ce *ſi* bécarre & non pas *ut* bémol comme à la Baſſe? Parce que ce nouveau ſon, quoi qu'en vertu de l'enharmonique il entre dans l'accord précédent, n'eſt pourtant point dans le même ton & en annonce un tout différent. Quel eſt le ton annoncé par ce *ſi* bécarre? C'eſt le ton d'*ut*

d'*ut* mineur dont il devient note ſenſible. Ainſi l'âpre diſcordance du cri des furies vient de cette duplicité de ton qu'il fait ſentir, gardant pourtant, ce qui eſt admirable, une étroite analogie entre les deux tons : car l'*ut* mineur, comme vous devez au moins ſavoir, eſt l'analogue correſpondant du *mi* bémol majeur, qui eſt ici le ton principal.

Vous me ferez une objection. Toute cette beauté, me direz-vous, n'eſt qu'une beauté de convention & n'exiſte que ſur le papier ; puiſque ce *ſi* bécarre n'eſt réellement que l'octave de l'*ut* bémol de la Baſſe : car comme il ne ſe réſout point comme note ſenſible, mais diſparoît ou redeſcend ſur le *ſi* bémol dominante du ton, quand on le noteroit par *ut* bémol comme à la Baſſe, le paſſage & ſon effet ſeroit le même abſolument au jugement de l'oreille. Ainſi toute cette merveille enharmonique n'eſt que pour les yeux.

Cette objection, mon cher Prête-Nom, ſeroit ſolide ſi la diviſion tempérée de l'Orgue & du Clavecin étoit la véritable diviſion harmonique, & ſi les inter-

valles ne se modifioient dans l intonation de la voix sur les rapports dont la modulation donne l'idée & non sur les altérations du tempérament. Quoi qu'il soit vrai que sur le Clavecin le *si* bécarre est l'octave de l'*ut* bémol, il n'est pas vrai qu'entonnant chacun de ces deux sons, relativement au mode qui le donne, vous entonniez exactement ni l'unisson, ni l'octave. Le *si* bécarre comme note sensible s'éloignera davantage du *si* bémol dominante, & s'approchera d'autant par excès de la tonique *ut* qu'appelle ce bécarre ; & l'*ut* bémol, comme sixieme note en mode mineur, s'éloignera moins de la dominante qu'elle quitte, qu'elle rappelle, & sur laquelle elle va retomber. Ainsi le semi ton que fait la Basse en montant du *si* bémol à l'*ut* bémol, est beaucoup moindre que celui que font les furies en montant du *si* bémol à son bécarre. La septieme superflue que semblent faire ces deux sons surpasse même l'octave, & c'est par cet excès que se fait la discordance du cri des furies ; car l'idée de note sensible jointe au bécarre, porte naturellement la voix plus

haut que l'octave de l'*ut* bémol, & cela eſt ſi vrai que ce cri ne fait plus ſon effet ſur le Clavecin comme avec la voix, parce que le ſon de l'inſtrument ne ſe modifie pas de même.

Ceci, je le ſais bien, eſt directement contraire aux calculs établis & à l'opinion commune, qui donne le nom de ſemi-ton mineur au paſſage d'une note à ſon dièſe ou à ſon bémol, & de ſemi-ton majeur au paſſage d'une note au bémol ſupérieur ou au dièſe inférieur. Mais dans ces dénominations on a eu plus d'égard à la différence du degré qu'au vrai rapport de l'intervalle, comme s'en convaincra bientôt tout homme qui aura de l'oreille & de la bonne-foi. Et quant au calcul, je vous développerai quelque jour, mais à vous ſeul, une théorie plus naturelle, qui vous fera voir combien celle ſur laquelle on a calculé les intervalles eſt à contre-ſens.

Je finirai ces obſervations par une remarque qu'il ne faut pas omettre; c'eſt que tout l'effet du paſſage que je viens d'examiner, lui vient de ce que le morceau dans lequel il ſe trouve eſt en mode

majeur : car s'il eût été mineur, le chant d'Orphée restant le même eût été sans force & sans effet, l'intonation des furies par le bécarre eût été impossible & absurde, & il n'y auroit rien eu d'enharmonique dans le passage. Je parierois tout au monde qu'un François, ayant ce morceau à faire, l'eût traité en mode mineur. Il y auroit pu mettre d'autres beautés, sans doute, mais aucune qui fût aussi simple & qui valût celle-là.

Voilà ce que ma mémoire a pu me suggérer sur ce passage & sur son explication. Ces grands effets se trouvent par le génie qui est rare, & se sentent par l'organe sensitif, dont tant de gens sont privés; mais ils ne s'expliquent que par une étude réfléchie de l'art. Vous n'auriez pas besoin maintenant de mes analyses, si vous aviez un peu plus médité sur les réflexions que nous faisions jadis quand je vous dictois notre Dictionnaire. Mais, avec un naturel très-vif, vous avez un esprit d'une lenteur inconcevable. Vous ne saisissez aucune idée que long-tems après qu'elle s'est présentée à vous, & vous ne voyez aujourd'hui que

ce que vous avez regardé hier. Croyez-moi, mon cher Prête-Nom, ne nous brouillons jamais ensemble ; car sans moi vous êtes nul. Je suis complaisant, vous le savez, je ne me refuse jamais au travail que vous desirez, quand vous vous donnez la peine de m'appeller & le tems de m'attendre : mais ne tentez jamais rien sans mois dans aucun genre, ne vous mêlez jamais de l'impromptu en quoi que ce soit, si vous ne voulez gâter en un instant, par votre ineptie, tout ce que j'ai fait jusqu'ici pour vous donner l'air d'un homme pensant.

F I N.

TABLE

DES DIFFERENTES PIECES

contenues dans ce Volume.

a. 1742. *PROJET concernant de nouveaux signes de Musique.* 5

a. 1743. *Dissertation sur la Musique moderne.* 27

Essai sur l'Origine des Langues. . . 209

a. 1754. *Lettre à M. l'Abbé Raynal.* 326

a. 1755. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau.* 333

Lettre à M. Burney, suivie d'une Réponse du Petit-Faiseur. 375

Fragments d'observations sur l'Alceste italien de Gluck. 392

Extrait d'une réponse du petit faiseur. 428

Fin de la Table.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7502 01272727 9